

PROTÉE



théories
et pratiques
sémiotiques

volume 17 numéro 3
automne 1989

ESTHÉTIQUES DES ANNÉES TRENTE

RESPONSABLE
Régine Robin

COLLABORATEURS
Börkur Bergmann
Paul Bleton
Jean-François Côté
Jean-Pierre Denis
Simon Harel
Henri Lefebvre
Françoise Le Gris
Dominique Michaud
Robert Saletti
Maryse Souchart
Denyse Therrien
Esther Trépanier

ICONOGRAPHIE
Alex Magrini

PROTÉE est un périodique publié par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directeur : Fernand ROY

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Thomas LAVOIE

Assistant à l'administration : Jacques-B. BOUCHARD

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Responsable du présent numéro : Lucie Bourassa

Page couverture : Alex MAGRINI, Plumes et goudron (détail), 1988, acier, fonte et résine,
80 x 240 x 60 cm. Photo de l'artiste.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
André GAUDREAU, Université Laval
Eric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHES)
Thomas LAVOIE, Université du Québec à Chicoutimi
Clément LEGARÉ, Université du Québec à Trois-Rivières
Paul-Chanel MALENFANT, Université du Québec à Rimouski
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Fernande SAINT-MARTIN, Université du Québec à Montréal
Maryse SOUCHARD, Université du Québec à Montréal
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louise GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes
selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario Est, Montréal,
Québec, H2L 1P1, (514)525-2513

PROTÉE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques
culturels québécois

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH,
la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication)
et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Serge Tremblay, imprimeur inc., 109, rue Bossé, Chicoutimi (Québec)

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL

Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste : en dollars canadiens

ESTHÉTIQUES DES ANNÉES TRENTÉ

Présentation : Fascinantes années 30! / Régine Robin	3
Qu'est-ce qu'une esthétique totalitaire? La peur verte / Régine Robin	5
Le titre en avant! Regard sur la titrologie soviétique des années trente / Dominique Michaud	13
Interférences. Tradition, importation, hybridation et innovation dans le roman d'espionnage des années trente / Paul Bleton	20
Le poète et son lecteur : à propos de la poésie française des années trente / Jean-Pierre Denis	33
La communauté restreinte. Autorité et sacrifice dans Menaud, maître-draveur / Simon Harel	40
Pour une sémiotique du roman à thèse : le cas du réalisme socialiste / Maryse Souchart	49
La prescription du lecteur italien : norme et roman populaire en 1929 / Robert Saletti	57
L'archétype dans la littérature réaliste : notes sur la situation littéraire des années 30 aux États-Unis / Jean-François Côté	67
Sur le cinéma allemand des années trente. Réflexions générales / Denyse Therrien	75
Les incertitudes du réalisme : la peinture des années 30 en Europe / Françoise Le Gris	82
La peinture des années trente au Québec / Esther Trépanier	91
Fluctuations tectoniques. L'architecture dans les années trente en Europe du Nord / Börkur Bergmann	101
Essai sur les rapports de la critique et du roman [1937] (postface de Michel Trebitsch) / Henri Lefebvre	107
 COMPTES RENDUS	
La Société réfléchie d'Eric Landowski / Louise Milot	115
Sombre regard d'Alex Magrini / Claude-M. Gagnon	117
«Imaginaires du cinéma québécois», Revue Belge du Cinéma / Pierre Pageau	121



École italienne du 15^e siècle - Ville idéale, Palazzo Ducale, Urbino.

FASCINANTES ANNÉES 30!

PRÉSENTATION

Retour du réalisme, néo-réalisme, retour à l'ordre amorcé dès le milieu des années 20, retour du figuratif, du monumentalisme, littérature à message, réalisme social, réalisme socialiste, etc. On l'aura deviné, l'esthétique des années 30 ne se laisse pas si facilement mettre en étiquette.

Ce numéro voudrait faire le point.

Issu de recherches menées au sein de Cercle d'Étude et de Recherche sur les Années 30 de l'UQAM (CÉRAT), il ne constitue que le premier jalon d'un projet à long terme qui vise à penser théoriquement l'articulation si complexe du politique et de l'esthétique au temps du fascisme, du stalinisme, de la guerre d'Espagne, du New Deal et de la mise en péril de la République française par l'agitation des ligues factieuses.

À l'entrée du numéro, j'essaie de penser la matrice symbolique d'une «esthétique totalitaire». À la fermeture du numéro, nous présentons un article fort important et fort peu connu d'Henri Lefebvre sur **les Rapports de la critique et du roman**, de 1937, article commenté par Michel Trebitsch. Entre cette ouverture et cette fermeture, deux blocs d'articles. Les premiers sont consacrés à la littérature, à l'institution littéraire, au lecteur ou à la titrologie. Depuis le titre des romans soviétiques des années 30 (Dominique Michaud), jusqu'aux avatars du roman d'espionnage (Paul Bleton), en passant par le devenir très particulier de la poésie durant les années 30 (Jean-Pierre Denis); depuis l'examen du roman du terroir au Québec à partir de l'exemple de **Menaud, maître-draveur** de Félix-Antoine Savard (Simon Harel), jusqu'à la synthèse effectuée par Maryse Souchart sur le réalisme socialiste, auquel j'avais consacré un ouvrage il y a quelques années; enfin, du lecteur du roman italien populaire (Robert Saletti) à la place de la littérature réaliste aux États-Unis (Jean-François Côté). De cet ensemble se dégagera à la fois des constantes, des régularités : le réalisme, le retour du lisible, le message, la sloganisation du discours, la nouvelle émergence des masses ainsi que leur instrumentalisation, et des singularités et des variantes qui n'interdisent pas à une nouvelle littérarité d'émerger. Le second bloc est dévolu à l'art visuel. Denyse Therrien étudie le cinéma des années 30 et le nouveau public de l'époque, Françoise Le Gris brosse un panorama général de la peinture en Europe dans les années 30 tandis qu'Esther Trépanier s'attache plus particulièrement à la peinture québécoise de l'époque. Börkur Bergmann, quant à lui, analyse certains aspects de l'architecture en Europe du Nord.

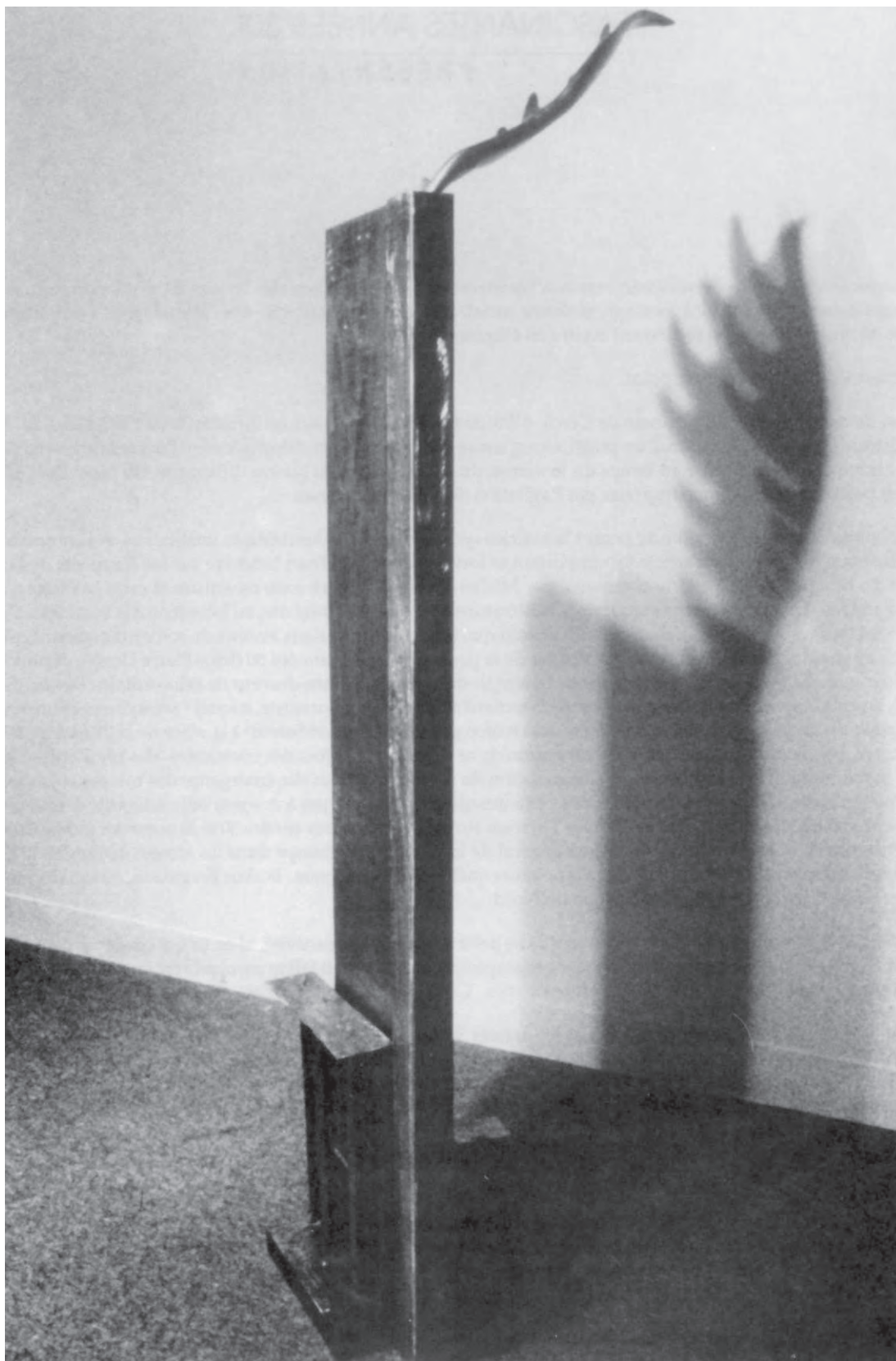
Tel qu'il se présente au lecteur, notre numéro ne prétend pas à l'exhaustivité, ni en ce qui concerne les questions à poser à l'époque, ni en ce qui concerne l'aire géographique envisagée. Il fallait un commencement, un questionnement initial. Il fallait inventorier quelques problèmes. C'est chose faite désormais.

L'équipe se propose d'aller plus loin car les années 30 nous concernent aujourd'hui encore. Nous vivons une crise qui par certains côtés ressemble à celle des années 30 (sans vouloir évidemment forcer le parallèle). Crise à la fois semblable et symétrique. Si les années 30 se caractérisent par un bouclage du sens, une sloganisation du discours, on pourrait dire qu'aujourd'hui, dans l'ère post-moderne, au contraire, nous souffrons d'un vide de sens par excès de sens. Comme si les années 30 nous narguaient. Ou l'univocité, le monologisme, ou le plus-rien-du-tout, par excès de dialogisme; comme si, entre les deux, le modernisme devait à jamais disparaître. À nous de montrer qu'il n'en est rien.

Les années 30 annonçaient avec Jünger une mobilisation intégrale, des lendemains qui ne devaient pas cesser de chanter. Nous savons désormais où tout cela a mené. Raison de plus de voir au plus près comment cette période a pu à ce point instrumentaliser les masses, transformer des intellectuels critiques en nouveaux chiens de garde. Immense programme dont nous présentons ici un premier volet.

Je voudrais remercier tout particulièrement Maryse Souchart, qui m'a aidée à établir le numéro, et Dominique Michaud, qui a bien voulu le relire entièrement.

Régine Robin
Université du Québec à Montréal



Alex MAGRINI, **Plumes et goudron**, 1988, acier, fonte et résine, 80 x 240 x 60cm. Photo de l'artiste.

QU'EST-CE QU'UNE ESTHÉTIQUE TOTALITAIRE?

La peur verte

RÉGINE ROBIN

Cet article vise à cerner les marques de ce qu'on peut appeler l'Esthétique totalitaire des années 30 prévalant aussi bien dans la Russie stalinienne que dans l'Allemagne nazie. Il s'agit de penser une matrice symbolique, un effet d'ensemble qui refoule la division, l'opacité, qui n'accepte ni l'aléa, ni l'indéterminé; un principe de certitude qui passe soit par un rationalisme qui se mue vite en darwinisme social, ou une mystique du Reich millénaire qui se meut dans le pathos d'une lumière aveuglante où l'horreur côtoie l'idylle. Le fait de chasser l'Histoire, l'événement précipite l'événement; vouloir barrer la déviance, la folie précipite la folie et chercher à développer l'idylle ne donne que l'horreur. Le théâtre de la lumière «kitschisée» débouche inévitablement sur la nuit de l'esprit et des camps.

Our aim here is to define the markings of the totalitarian aesthetic prevalent in stalinist Russia and nazi Germany in the thirties. We need to establish a symbolic matrix, a total effect that represses division, opacity, that won't accept the unknown nor the unspecified; a principle of certainty that goes from rationalism to social darwinism, or the mystique of the thousand-year reich that moves in the pathos of a blinding light where horror meets romance. Dismissing history only precipitates events, wanting to block deviancy only precipitates madness, trying to develop romance only precipitates horror. The theater of «kitschicised» light thus inevitably closes with the night of the spirit and the camps.

Il s'agit de la peur des anciens Grecs devant Méduse, celle que l'on ne pouvait regarder dans les yeux sans mourir, et qui représentait l'altérité absolue.

On voit bien la difficulté d'un tel sujet et, tout d'abord, la difficulté à définir cette notion si galvaudée de «totalitarisme».

S'agit-il d'un régime politique, du système global des années 30? On voit bien en outre la difficulté d'y inclure sans différencier très fortement la Russie stalinienne, et le danger de noyer le concept dans deux directions, soit en soulignant trop fortement des similitudes formelles de façon à faire disparaître de réelles spécificités, soit en étendant trop la notion dans le temps. Dans ce cas, il y a du «totalitaire» du Moyen-Âge à aujourd'hui. Danger, également d'une dissolution métaphysique de la notion. Il y a en nous du totalitaire, dans les démocraties comme dans les régimes autoritaires.

Il faudrait établir des seuils conceptuels, pour penser la notion, car aucune société ne peut se passer d'une représentation d'elle-même, d'une gestion de sa mémoire et de la matérialisation de cette gestion dans le temps: pensée des commencements, dates, calendriers, perception de l'espace, parcours, fêtes, lieux de mémoire et de gestes; bref, aucune société ne peut se passer d'une symbolique particulière: pose de plaques, minute de silence, rapport à des morts illustres, etc.

Commençons par rappeler cette anecdote célèbre, mais il y en aurait mille.

- Pourquoi donc avez-vous fait de la prison? demanda après la guerre le linguiste Victor Klemperer, cousin du chef d'orchestre bien connu, à une ouvrière berlinoise anti-nazie.

- Bah! vous savez, pour des mots» lui répondit-elle.

Kundera écrit quelque part que «la métaphore vaut la peine qu'on se batte pour elle» et S. Rushdie a été récemment condamné à mort par Khomeiny pour un roman.

Qu'est-ce à dire? Non seulement ce que nous savons depuis toujours, que l'esthétique et le (la) politique sont liés, mais que les régimes autoritaires (je laisse cette notion vague, pour éviter ici une typologie qui relèverait d'un travail en profondeur de l'Histoire comparée) prennent l'art, la littérature, le langage au sérieux, soit au sens où ils estiment que les mots, les images, la musique façonnent de façon efficace l'imaginaire social, soit en se transformant eux-mêmes en oeuvre d'art totale, théâtralisée et «kitschisée».

Je vais développer mon point de vue à propos des années 30, et je vais donc être amenée à écrire à la fois sur la Russie stalinienne et sur l'Allemagne nazie. Je dis d'emblée sans m'attarder sur le problème, que je ne confonds pas les deux régimes et que je ne les renvoie pas dos à dos, ce qui est pourtant devenu commun

aujourd'hui. Ici, cependant, je serai amenée à mettre en évidence ce que ces régimes peuvent avoir superficiellement en commun, même s'ils partent de prémisses opposées.

Je crois qu'il conviendrait de chercher une espèce de matrice symbolique qui aurait été commune aux deux régimes, du moins à un certain moment, et qui aurait produit un effet d'ensemble similaire.

Cette matrice symbolique, je la nomme : l'absence de médiation ou d'interstice et je crois qu'on peut la saisir en analysant une série de refoulements, de mises à l'écart, d'occultations ou au contraire de réalisations qui relèvent de cette matrice symbolique qui est une absence de médiation, une théorie de l'harmonie, de l'adéquation.

Je traiterai d'abord du paradigme des Lumières ou de la lumière, de l'absence d'ombre puis de l'absence d'opacité, de la division refoulée et des fantasmes unitaires, de plénitude, de la toute-puissance de la masse et d'une représentation d'elle-même qui lui convient.

Puis, dans un second temps, j'évoquerai le théâtre social de l'édification, de l'idylle que ces sociétés sont obligées de se donner à elles-mêmes, idylle, pastorale qui débouche sur l'horreur.

Je mentionnerai également la prise du monumentalisme sur l'ensemble des années 30. Je m'attarderai sur le rapport que ces sociétés entretiennent à l'égard du temps, sur leur position par rapport aux Commencements et aux Fins, sans parler de leur fascination du retour à l'origine; de la pulsion de mort qui travaille ces rapports sociétaux.

LES LUMIÈRES, LA LUMIÈRE

Partons de la lumière ou des lumières, de la transparence du système ou de l'aveuglement par trop de lumière.

Transparence des Lumières, c'est l'exemple de l'URSS. L'adéquation « réel/langue » et « réel/représentation » débouche sur l'instrumentalisation de la langue. La lumière qui aveugle, c'est l'exemple de l'Allemagne nazie, fixation mythique d'un romantisme allemand dégradé, fixation de l'aveuglante lumière comme nous le verrons.

Dans les deux cas, il y a clôture du sens, et ce qui est barré c'est :

- l'opacité
- l'ombre
- l'ambiguïté
- l'ambivalence
- l'équivocité au profit d'une monosémie, ce que M. Bakhtine appelle la parole autoritaire.

Dans les deux cas, un monde monologique qui exclut le dialogique, qui établit une clôture de l'espace, une frontière nette de la communauté, entre le dedans et le dehors, entre les bons et les méchants, entre ceux qui font partie et ceux qui sont exclus de la communauté, entre ce qui fait sens et ce qui ne fait pas sens.

Un mot ici sur «glasnost'», mot je crois mal rendu dans notre culture par transparence. En russe, la transparence du verre, de la vitre, le voir à travers au sens propre et au figuré se dit par un autre mot : prozrachnost'.

Glasnost' vient de la voix et signifie un parler vrai, authentique; dire les choses sans se raconter d'histoire. Il ne s'agit pas de la même chose. Je parle de transparence ici non au sens de la glasnost' gorbatchévienne, mais au sens du voir à travers, voir directement, sans médiation.

Les lumières (le croire voir).

L'héritage des lumières est très important pour la Révolution russe qui, malgré ses difficultés de départ et la prégnance du traditionalisme en Russie, se veut un humanisme, un universalisme et un rationalisme. Le sommeil de la raison engendre des monstres, adage bien connu, mais en l'occurrence, on n'a pas vu que le rationalisme pouvait devenir une mythologie qui à force de refouler les monstres leur permettait de faire retour.

Rien de plus opposé au mythe, en apparence du moins, que la tradition marxiste russe héritière de la pensée du XIX^e, du positivisme. Très vite cependant, ce positivisme se double d'un scientisme, tourne à un darwinisme social, à une téléologie de la certitude (la théorie des cinq stades). Le matérialisme historique est devenu un cas illustratif du matérialisme dialectique, le matérialisme dialectique dans le domaine de l'Histoire, clé du déchiffrement rationnel. Rationalité, progrès, vecteurs du sens de l'Histoire. Sur cette pensée du progrès hypostasié viendra se greffer, en outre, après 1936, un mythe nationaliste.

Pisarev au XIX^e opposait déjà deux grands paradigmes, celui des ténèbres, du formel en art, du rêve démobilisateur et celui d'une conscience claire, du travail, de l'organisation, du sérieux, du rêve organisateur, anticipateur, efficace.

Chez Pisarev, l'esthétique se voulait le règne de l'imagination non maîtrisée, du langage débridé, du langage qui ne sert pas de support à la communication claire, le monde de l'obscur, de forces inconscientes, de l'habitude, de l'absence d'utilité sociale, de l'oisiveté. À cet ensemble condamné en bloc, Pisarev opposait en un seul tenant : la psychologie claire, le travail scientifique, le progrès, la clarté, les idées, le contenu, le raisonnable, le rêve efficace.

Chernyshevskii dans son **Que faire**, dans le chapitre qui concerne le quatrième rêve de Vera Pavlovna, évoque le palais de cristal.

Alors apparaît un immense édifice comme il en existe peu, si jamais il en existe ... Quelle est sa forme? Peu familière à notre regard, mais peut-être une idée pourrait-elle en être donnée par le palais sur la colline de Sidenham (1862) : du fer et du verre, du verre et du fer et rien d'autre. Et encore ce n'est là que l'extérieur de l'édifice, son enveloppe [...] et à l'intérieur c'est une belle maison. Partout de l'aluminium et encore de l'aluminium et les trumeaux sont ornés de grandes glaces. Toute la maison est un véritable jardin d'hiver.¹

Le palais de cristal regroupe une série d'ateliers, d'appartements, de théâtres, de musées, tout un ensemble dans lequel une vie harmonieuse est possible, la vie publique comme la vie privée.

Dostoïevski avait beaucoup critiqué l'image même de ce palais transparent ou de tout palais d'or, autre variante. Il y répondra par «l'homme du souterrain».

Essayez de construire un palais. Remplissez-le de marbre, de tableaux, d'or, d'oiseaux du paradis, de jardins suspendus ... entrez-y. Peut-être bien que vous n'auriez jamais l'envie d'en sortir peut-être que nous n'en sortirez jamais. Tout s'y trouve! Mais soudain, un rien, votre palais va être entouré d'une palissade ...²

L'homme du souterrain s'attaque à la morale rationnelle fondée sur la technique, la morale utilitariste et pédagogique. Il taille en pièce l'optimisme des lumières de l'auteur de **Que Faire** pour lequel la connaissance des véritables intérêts des individus suffit à les motiver dans une direction droite ...

Il attaque le palais de cristal, la transparence,

Alors on verra s'établir de nouveaux rapports économiques qui seront eux aussi fixés avec une précision mathématique, si bien que toutes les questions s'évanouiront aussitôt pour la bonne raison qu'on aura découvert les solutions. Alors on édifiera un vrai palais de cristal. Alors nous verrons l'Oiseau de feu, alors [...] on ne peut pas garantir que ce ne sera pas terriblement ennuyeux, en revanche on sera tous sages.³

Transparence donc, du Panopticon à Orwell.

L'exemple de la politique de la langue est, dans le cas de l'URSS des années 30, ce qui fait le mieux ressortir jusqu'où peuvent aller ces fantasmes de transparence et d'adéquation.

S'inventer une langue pure, homogène, neutre. Rêve de contrôle, de maîtrise totale sur l'évolution de la langue!

Gorkii au début des années 30 régit les lettres d'une main de fer.

Il s'agit d'abord d'alphabétiser la grande masse de la population, de réformer l'alphabet en le simplifiant, et de se lancer dans une grande campagne d'alphabétisation.

La langue sera une langue de communication, de culture, une langue standard. Pour cela il s'agit de dé-dialectaliser le russe.

Les écrivains en subissent immédiatement les effets. Sholokhov dans **le Don paisible**, Panferov dans **Bruski**, se font rappeler à l'ordre.

Il s'agit de la même façon de purifier la langue, d'éliminer les dialectes, le parler paysan, les niveaux de langue, de ne garder qu'un niveau moyen, neutralisé.

Il s'agit encore d'une langue propre, pure et pour cela il convient de lutter contre la vulgarité de la langue, l'argot, le parler familier, les idiolectes sociaux. On assiste vite à une aseptisation de la langue littéraire, on ne peut plus «s'engueuler» dans la littérature, cela souille la langue. Ni s'engueuler, ni faire l'amour, pas de sexe, pas d'ironie.

Il s'agit enfin d'une langue moyenne, de communication, de circulation et pour cela il convient de chasser le modernisme, l'expérimentation. Or, des Futuristes au Formalistes, de la langue mentale, le «Zaum» de Khlebnikov à la défamiliarisation de Schlovskii et aux recherches qui brisaient la syntaxe, créant des mots-valises, des jeux de mots, les courants qui travaillaient la langue comme matérialité signifiante étaient très importants dans l'avant-garde russe. Désormais, plus d'hermétisme: du lisse, du lisible, du déchiffrable.

Il s'agit pour terminer d'une langue identitaire, et pour ce faire il convient de faire la chasse aux mots étrangers. Or, toute langue évolue entre autres par emprunts de mots d'une autre langue. Le russe a connu énormément d'emprunts au XIX^e siècle : beaucoup de mots politiques viennent du français, beaucoup de mots techniques viennent de l'allemand.

Comme on le voit, tout cela relève d'un même rêve de langue homogène, d'un fantasme de transparence, d'un rêve d'adéquation, de traductibilité entre les mots et les choses grâce à la théorie du reflet et à l'absence de médiation. Il n'y a pas de séparation entre l'ordre du réel et l'ordre symbolique du langage⁴.

Aux antipodes, il y aura ceux qui franchiront le pas, ceux qui inventent ou rendent compte d'un hors-langue. Ce sont les glossolalies du dernier Artaud, le hors-langue de Mallarmé, sa langue imaginaire, ses traductions de contre-sens, ses Mots anglais et le célèbre «Crise de Vers». «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manquent la suprême».

Une langue fondamentale au delà des langues. C'est le statut du Yiddish chez Kafka et le parler de ses person-

nages, figures, animaux, supports, d'Odradek qui siffle comme un poitrinaire, de Joséphine qui siffle également, c'est le parler transformé, inaudible de Grégoire Samsa après sa métamorphose, quelque chose qui, au delà des langues, au carrefour des langues, ne peut même plus se dire dans un inter-langue, seulement mais dans un hors-langue.

La lumière

De l'autre côté, l'Allemagne nazie⁵.

Tout un paradigme de l'oeil, du regard, de la lumière, du spectacle, du théâtre, du feu, du flambeau, de la torche, des projecteurs avec les miradors des camps et toute une pyrotechnie, une technologie de la lumière, du pseudo-soleil.

Cette lumière est aveuglante, sans ombre. Au sens où l'on parle d'une obéissance aveugle. L'ombre est chassée de la lumière. Ce phénomène se mesure très bien lorsqu'on analyse le rapport mythifié que le régime nazi et l'idéologie nazie entretiennent à l'égard de la Grèce antique.

Deux expositions eurent lieu à Munich en 1937. L'une d'elles cherchait à montrer au peuple ce qu'avait été «l'art dégénéré», nocif, que le régime avait interdit; l'autre sur l'art allemand, un art digne du peuple arien.

L'affiche de la seconde exposition représente Athéna de profil, Athéna archaïque, casquée. Sous elle, un aigle

qui tient une croix gammée et, à droite, un flambeau stylisé. Athéna est une déesse solaire, associée au soleil, à la lumière. L'aigle est un autre symbole solaire.

En face, en contraste pour l'art dégénéré, on a choisi une tête primitive de Freundlich. Pas harmonieuse, déformée, avec comme un cou coupé. Cette tête inquiétante semble désigner un «autre» insensé, comme une folie, un désordre. Elle s'oppose totalement à la tête d'Athéna. Ce qui est refoulé ici encore ce sont :

- les ténèbres
- l'insoutenable
- la chimère
- le styx
- l'Hadès
- l'autre
- la Méduse, celle dont on ne peut affronter le regard.

J.P Vernant, dans un récent article⁶, cite le chant 11 de l'*Odyssee* où Ulysse rend visite à Achille chez les morts. Il a franchi les eaux du fleuve Océan. Ulysse salue en Achille «le plus heureux» des êtres, mort jeune, d'une mort héroïque, dont les hauts faits restent gravés dans les mémoires.

Achille est un héros d'épopée. Il incarne la première face de la mort grecque, la mort lumineuse, sacrificielle, héroïque, mémorielle. Achille coupe brutalement la parole à Ulysse.

- Ne viens pas, dit Achille à Ulysse, me chanter la louange de la mort pour me consoler; j'aimerais mieux vivre comme le



Couverture du catalogue *L'art dégénéré*



dernier des valets au service d'un pauvre hère que de régner en maître sur la masse innombrable des morts.

Il s'agit d'un véritable déni de la mort héroïque.

Dans le même ordre d'idées, le monde grec oppose dans une grande ambivalence la lyre à la flûte. La lyre ouvre le paradigme de l'harmonie, de ce que la main maîtrise. Instrument subtil de domination, la lyre laisse la bouche parler. La flûte, en revanche, désorganise les mâchoires, enlaidit, empêche de parler, masque les lèvres. La flûte est l'instrument du satyre, elle est l'arme de la transe, de Dionisos.

L'Allemagne nazie se vit mythiquement dans l'ordre de la lyre, elle donne dans le rêve d'une Grèce aseptisée. Dans cette aveuglante lumière sans ombre, ce qui est occulté c'est :

- l'indicible
- l'impensable
- l'autre côté
- la folie
- le non-sens
- l'hétérogène
- l'excès du sens

La division refoulée

Dans les deux cas, par des mécanismes différents, la division fondamentale du social est refoulée. Il n'est pas besoin d'insister sur tout ce qui a été écrit sur les fantasmes unitaires de l'Allemagne nazie, sur la cohésion absolue, mythique de la communauté organique, sur le désir de fusion, de non-séparation, sur l'absence d'interstice, sur tout ce qui se joue autour de l'enracinement, le discours «Blut und Boden», «Heimat» et «Gemeinschaft».

Le processus est quelque peu différent en URSS, car le discours stalinien ne fait pas usage d'une communauté raciale organique. Ce qui va effacer la division, dans ce cas, c'est l'idéologie de la menace permanente. Il s'agit du premier État socialiste, véritable forteresse assiégée à défendre avec vigilance. Tout cela déclenche des réflexes de cohésion, une production discursive qui passe par le ressassement de la nécessaire unité du parti unique, de la culture unique, de tout ce qui tend à faire de l'un, du même. Ne pas donner prise au morcellement. Les exclus seront ceux qui s'opposent à ce conglomerat en marche. Délire paranoïaque qui voit des complots partout.

Ce besoin d'unité, de cimentation, cette façon de se prémunir en permanence contre le morcellement entraîne l'Idylle et l'édification, l'instrumentalisation du langage de la littérature et de l'art. Dans les deux cas, se met en place une représentation édifiante du réel, une asepsie rassurante.

En URSS, on assiste à un retour aux conventions

du réalisme figuratif du XIX^e siècle, de l'art pompier, à un retour au règne de l'art conservateur du XIX^e qui débouche sur la clôture du sens, le refoulement du non-sens, et des contradictions.

En effet, la révolution sociale postulait un art nouveau et il était convenu que ce nouvel art révolutionnaire ne pourrait pas suivre les conventions esthétiques de l'Avant-garde, qu'il fallait aux masses un art lisible et facilement décodable. Puisque l'homme nouveau était à l'ordre du jour, comment allait-on figuraliser cet homme nouveau?

On a tout essayé. Nombre d'artistes ont tout d'abord reconnu que cet homme nouveau n'était pas figurable, en tous les cas, pas dans les formes qui avaient été celles du réalisme du XIX^e.

Cela ressort très bien dans le mouvement théâtral de l'agitka. Il s'agit d'une esthétique militante qui peut se doubler de recherches concernant une esthétique héroïque, monumentale, ayant recours à la caricature, au cirque mais aussi à l'hymne, à l'épopée, au chœur, à la manière des tragédies grecques. C'est ce que tente de faire Vishnevskii dans **la Tragédie optimiste**. Par l'émergence d'une voix du collectif, une voix allégorique, Vishnevskii essaye de rompre avec la représentation traditionnelle.

Puis, certains écrivains tentent de le figurer, cet homme nouveau dans le cadre de ce que G. Lukács appelle «le grand réalisme», avec plus ou moins de bonheur. Ce sera le cas de M. Sholokhov dans **le Don paisible** et de I. Ehrenbourg dans **le Deuxième jour de la création**.

Dans la plupart des cas, les artistes en sont réduits à inscrire leur héros dans le cadre du roman à thèse voulu par l'esthétique officielle. Alors, le héros incarne déjà le futur. Mais les écrivains se heurtent à une aporie. Cette figuration est en effet impossible. Il faut la transformer en horizon vague, en but à atteindre, sans trop la modéliser. Quelques exemples où l'on voit l'homme nouveau à l'horizon.

Hydrocentrale de Shaginian. Le héros principal est hésitant.

Les Gens des coins perdus de Malyshev. L'histoire racontée par le roman se terminant après, dans l'après roman, le héros pourra devenir un héros positif (de ce point de vue on pourrait dire aussi que le héros du **Don paisible**, Gregorii dont on ne sait pas la fin, pourra peut-être lui aussi choisir définitivement son camp et devenir un héros positif).

La Route vers l'Océan de Leonov, le héros a été autrefois un héros positif, mais quand le roman commence, il est malade, va mourir et se réfugie dans le rêve et l'intériorité. Dans **le Deuxième jour de la création**

d'Erhenbourg, le héros principal se suicide, ne pouvant pas s'adapter. Etc., etc. Comme on le voit, toutes sortes de difficultés attendaient les écrivains mais on tentait néanmoins de figuraliser le héros positif par tous les moyens.

Malgré toutes les tentatives pour ouvrir le sens et injecter une certaine complexité, les écrivains soviétiques de l'époque sont pris par l'esthétique officielle qui les oblige à penser dans les cadres et du réalisme socialiste et du romantisme révolutionnaire. Cette dernière notion est particulièrement redoutable car elle permet d'anticiper l'avenir, dans la mesure où le nouveau est déjà dans l'ancien, et où le héros positif, même s'il est victime d'un sort injuste, est porteur des valeurs nouvelles et trouvera toujours un relais pour continuer son oeuvre. Ce monde peut être plein de désordre, plein de malheur, mais l'avenir est déjà préfiguré, prévisible et figurable. Les héros, du reste, sont beaux au sens où leur corps, qui n'est jamais un corps de désir, est un corps athlétique et un corps producteur.

En Allemagne, c'est différent. C'est la pastorale qui vient tout encadrer. Des paysans à la Millet, une armée de moissonneurs, des artisans, des familles. Un monde quiet! Une immobilité qui fusionne avec le paysage, créant des allégories nostalgiques. Mais c'est dans un autre registre, des hymnes aux soldats, à la mort. Le tout tend vers une régression, vers la nostalgie d'un ordre mythique stable, préindustriel, compensatoire.

Goebbels le dit très nettement le 26 novembre 1937 :

un peuple veut jouir de ce qui est beau et noble, que la vie lui refuse si souvent et si obstinément [...] On a peine à imaginer à quel point la vie du peuple est généralement dépourvue de joie [...] aussi est-il bon qu'un monde merveilleux s'ouvre à ses yeux étonnés. Il accueille l'illusion de l'art avec le plaisir naïf de celui qui aime jouer et s'imagine vivre dans le monde merveilleux de l'idéal.⁷

En URSS, l'idylle, la pastorale, est obtenue par le refoulement de l'opacité des rapports sociaux
de la division
de l'aléa
de l'indéterminé

J'ai parlé d'édification. Sans jeu de mots, il nous faut revenir au problème si crucial de la Monumentalité.

L'ÉDIFICATION RÉGRESSIVE

Il faut bien comprendre que les années 30 marquent une entrée en force des masses sur la scène publique, des masses que l'on va très vite tenter d'instrumentaliser, de normaliser. Du Taylorisme à la propagande politique, du développement du loisir collectif au sport, la normalisation est partout, et d'abord dans l'image sociale que la ville va donner d'elle-même dans le

cadre de l'architecture monumentale. Il faut cependant rappeler que tout ne se borne pas, dans les années 30, à l'esthétique monumentale. On assiste à un essor de la construction vernaculaire en Allemagne, laquelle a donné naissance à une polémique féroce à propos du toit plat ou du toit pointu.

La construction moderne, fonctionnelle n'a pas été oubliée non plus, du bunker aux usines en passant par la technologie de l'horreur des camps de concentration.

Il y a eu aussi, en Allemagne, ces étranges constructions archaïques et visionnaires, toute une mémoire de la mort guerrière. Il s'agit de forteresses à la limite du Reich, imaginées par Wilhem Kreis, gigantesques mémoriaux de 100 mètres de haut qui devaient recueillir les ossements des guerriers tombés au combat; de véritables forteresses de mort inspirées par l'architecture utopique de Boullée.

Mais, prédomine à l'époque l'architecture monumentale, ce néo-classicisme modernisé; cette «parole de pierre» et ces matériaux nobles qui devaient résister à la durée. C'est là une des plus grandes difficultés théoriques que d'avoir à cerner la signification du monumentalisme dans les années 30, de ces retours en arrière. En effet, la signification à donner à ces retours du, retours à n'est pas évidente. Tant s'en faut!

J. Clair avait esquissé, dans un article encore très stimulant aujourd'hui⁸, des réflexions qui doivent nous obliger à différencier.

Un matin de septembre 1464, trois amis, un humaniste de Mantoue et deux amateurs d'antiquités, bientôt rejoints par un peintre, Mantegna, qui devait jouer dans son art le rôle qu'y avaient joué, quarante ans auparavant, Brunelleschi et Donatello en sculpture et en architecture, se mettent en route «afin de se rafraîchir l'esprit» pour le lac de Garde. Ils jouissent de la beauté des jardins et des îles enchantées mais prennent aussi le temps de copier la belle inscription d'une colonne classique en marbre et, durant leur retour en barque, le premier joue le rôle d'un empereur romain couronné de lauriers en chantant et jouant de la lyre, tandis que les autres jouent le rôle de consuls. [...]

Passons les siècles. Paris, 1790 : une secte étrange de peintres, nommés les Primitifs ou encore les Barbus, et dont Nodier nous a laissé le souvenir, s'est formée dans l'atelier de J.-L. David. Ils se promènent, vêtus de toges comme des statues antiques, parlent grec entre eux et plongent dans la Seine chaque matin à cinq heures pour entretenir leur corps. Ils prétendent, dans leur art et dans leur vie, se modeler sur la Grèce antique et redonner à la nouvelle République les vertus de l'ancienne Sparte. [...]

Munich, 1906 : le jeune Chirico arrive dans la capitale de la Bavière qu'on nomme «la Nouvelle Athènes». Reconstituée par Klenze et par Hildebrand dans le style néo-classique, la cité déroule arcades, colonnes et propylées. Chirico y cultive la nostalgie de ses origines familiales - il est né en Thessalie - et, à travers l'oeuvre de Boecklin et de Klinger, a le pressentiment de ce qui deviendra en 1913 la Metafisica - destinée à révolutionner

le mouvement des arts en Europe. En 1920 cependant, le même peintre tracera sur l'une de ses toiles *Pictor classicus sum* et se représentera sous les traits d'un buste de marbre à l'antique. Bientôt, il dira de la modernité qu'elle est, avec le nazisme, la plus grande plaie du siècle.

Le nazisme, c'est aussi à Munich qu'il est éclos. Prinzregentenstrasse, 1937 : On inaugure la Maison de l'Art allemand, construite dans le style dorique par Troost. Dans l'avenue défilent de jeunes Bavaroises drapées de tuniques grecques et portant des effigies géantes de Pallas-Athénée...

Retour, restauration, logique de l'aveuglement? Lisibilité immédiate?

En URSS, ces retours ont une autre signification.

Après la période constructiviste, moderniste, c'est aussi la marche au monumentalisme.

Le projet Le Corbusier pour le Palais des Soviets est rejeté en 1932, trop fonctionnaliste, faisant penser au constructivisme. Il est rejeté car il faut désormais «assimiler le passé d'une façon critique».

Lounatcharskii dit à ce propos :

Dans la nouvelle construction, il faut bien davantage s'appuyer sur l'architecture classique que sur l'architecture bourgeoise, en d'autres termes sur les réalisations de l'architecture grecque, car Marx n'avait pas la même position sur Rome et sur la Grèce. Cela ne signifie pas qu'il faut donner raison à ceux qui disent «nous construirons comme les Athéniens», et tort à ceux qui disent «nous construirons comme les Américains», ou à ceux qui subissent la forte influence de la technique des ingénieurs et ne poursuivent que l'objectif de satisfaire les exigences utilitaires. Il nous faut un nouveau type de construction, car tenter d'associer deux principes aussi complètement différents que l'antique et le contemporain industriel ne peut que provoquer des contradictions criantes. Mais il est indispensable de prendre en compte ces possibilités, dans la mesure où pour concevoir un bâtiment prolétarien, il ne faut partir ni de la première approche, ni de la seconde, mais bien maîtriser ces exemples, qui doivent permettre l'éclosion d'une troisième approche. La synthèse n'est pas l'éclectisme.⁹

Le Corbusier va crier à la trahison

Le verdict du comité du Palais des Soviets est une insulte directe à l'esprit de la révolution russe et à la réalisation du Plan quinquennal, tournant le dos aux inspirations de la société moderne qui a trouvé sa première expression en Russie Soviétique, ce verdict consacre l'architecture d'apparat des anciens régimes monarchiques. Le Palais des Soviets proposé au monde moderne comme le couronnement du Plan quinquennal montrera l'asservissement des techniques modernes au bénéfice de la réaction spirituelle : Le Palais des Soviets incarnera, dans la forme que prétend lui donner le comité, les régimes anciens, et manifestera le dédain total du gigantesque effort culturel des temps modernes. Dramatique trahison!¹⁰

Aux États-Unis, on s'interroge sur la mort du style international en URSS. On lit dans the **New Republic** :

L'image d'une nouvelle Renaissance sous les auspices des Soviets est surprenante; la base romantique en est semblable

à celle de ces retours du classicisme d'il y a cent ans, mais plus surprenante. Pourtant, d'étranges choses sont intervenues et, quand l'autorité centrale est si forte en matière de goût qu'elle l'est en Russie, presque tout est possible. On ne doit pas oublier que sans aucun doute la meilleure architecture en Russie est celle du néo-classicisme du début du XIX^e siècle. Cette tradition est apparemment encore vivante.

Cette volte-face de l'architecture russe à plus qu'une importance historique. Il est peut-être vrai que le Style International symbolise une sujétion brutale de l'humanité, de la vie, à la machine. C'est ce que Frank Lloyd Wright et d'autres ont affirmé. Le modernisme de nos gratte-ciel est l'expression exacte de la brutalité de la recherche du profit. Quel sera donc l'avenir, notre avenir? Quelle sera notre architecture quand nous développerons enfin une culture avec l'homme, et non la machine, comme centre? Serons-nous aussi forcés de retourner en arrière et de relire le passé? Ou y a-t-il une autre voie, plus créative?¹¹

Toujours est-il que l'on arrive dans les deux cas à une restauration, une régression, à une édification qui cherche à défier le temps.

LE RAPPORT AUX FINS ET AUX COMMENCEMENTS

Dans les deux cas, par des voies différentes, les deux sociétés s'imaginent être à l'origine de leur origine, s'imaginent produire une sorte d'auto-production, d'auto-génération du social.

Il s'agit d'un véritable mythe d'éternisation dans le cas de l'Allemagne, d'une pulsion de mort à l'oeuvre dans le social. Mythe du Reich millénaire, mythe du matériau noble qui ne laissera que des ruines nobles et non des décombres, mythe de l'intemporalité; fixation à l'origine immémoriale. Pour cela il s'agit de convoquer une Grèce archaïque de pacotille, une Allemagne médiévale folklorisée. Fantasma redoutable de maîtriser le temps, de vaincre la mort, de vaincre l'impossible et la finitude. On se trouve bien là dans le cadre de cette «démence de l'inaccessible» si redoutable quand elle délaisse le terrain de fantasme pour passer à l'acte.

Pour l'URSS, comme toujours, les choses se présentent de façon plus complexe. On ne note pas ici une obsession de la mort, une fixation au passé mais, au contraire, une obsession de l'avenir, de l'avenir meilleur à construire.

Mais le principe de certitude joue également dans la mesure où il convoque le «sens de l'Histoire». On sait où l'on va, il y a du déroulement vers un avenir, demain est déjà contenu dans aujourd'hui, le nouveau est déjà dans l'ancien, l'événement ne peut-être qu'un moment de cette marche qui ne connaît pas d'impossible, mais des retards et des embûches car tout est maîtrisable par la raison, la technique et le bon gouvernement des hommes et des choses.

Il y a certes de l'événement mais pas d'aléa. Il faut pouvoir expliquer l'événement pour qu'il rentre dans

le schéma de la certitude et, comme les événements se précipitent et pas exactement comme on les attendait, c'est qu'il y a partout et en permanence des comploteurs, des ennemis de l'extérieur, des ennemis de l'intérieur, des traîtres, des saboteurs.

Sinon tout irait bien. Il y a bien eu aussi des tentations de la maîtrise de la mort, de l'éternisation comme dans l'épisode de l'embaumement de Lénine si bien étudié par N. Tumarkin¹².

On assiste alors là aussi à une machine surréelle qui nie dans l'imaginaire le réel trop opaque et non maîtrisable.

Obsession des commencements! La nouvelle société se veut inaugurale. À homme nouveau, nouvelle ère! Nouveaux calendriers, nouvelles dates fériées, nouvelles fêtes, nouveaux rituels! Gommer l'Avant. Être au Commencement.

À chaque fois, je reviens à ma matrice symbolique.

Par différents chemins, il a toujours été question d'occulter : l'ombre; l'inconscient; l'inquiétant; l'autre; le non maîtrisable; le non figurable; la loi; le symbolique au profit d'une hypertrophie de l'imaginaire; le non assignable; la division; la séparation.

À chaque fois nous sommes revenu à cette peur du morcellement qui caractérise ces régimes et ces sociétés au delà de leur différence, à la nécessité du total, de la retotalisation pour vaincre l'angoisse, l'inquiétante étrangeté - pour tenter de la vaincre sans la tenir à distance comme l'ont fait les artistes de tous les temps. Entreprise vouée à l'échec bien entendu!

La Pentecôte contre Babel? Je dirai que plus les fantasmes de clarté, de flamboyance, de pureté, d'homogénéité, de transparence, de fusion, de non-séparation se développent, plus ils refoulent la part d'ombre, la dissonance, les écarts, les trous, les manques et le Manque, plus l'opacité, le non maîtrisable, l'événement,

la dissonance font retour dans le réel.

Le fait de chasser l'Histoire, l'événement précipite l'événement; vouloir barrer la déviance, la folie précipite la folie; chercher à développer l'idylle ne développe que l'horreur et le théâtre de la lumière «kitschisée» débouche sur la nuit de l'esprit et la nuit des camps.

Nous assistons bien dans les années 30 à une immense régression/dénégation, à un retour en arrière. Pourtant ces retours en arrière avaient reçu des sanctions légendaires.

Cham se retourne pour regarder la nudité de son père Noé et est cloué au pilori de l'Histoire. La femme de Lot qui se retourne pour voir brûler Sodome est changée en statue de sel. Orphée ne reviendra pas avec Eurydice. Retourner en arrière, c'est rencontrer Gorgo, la Méduse, l'épouvante; refuser l'altérité est le plus sûr moyen de la rencontrer. Je me demandais au début de ma réflexion où étaient les seuils. Si toute société ne peut se passer d'une représentation d'elle-même, ne peut se passer d'une gestion de la mémoire, voire d'une glorification de son passé, qu'est-ce qui fait point de démarcation?

Sans avoir répondu, je crois avoir posé quelques jalons. Un effet d'ensemble, une matrice symbolique qui tend en permanence à chasser la médiation, l'interstice, à clore le sens, à enchaîner l'espace. Alors, les formes peuvent varier (logique esthétique et logique politique peuvent se rencontrer de façon fort diverse). L'essentiel est cet effet d'ensemble qui dessine un paradigme de la clarté, de la fusion, de l'harmonie, de la non-séparation, de l'adéquation, du non-écart. Cet effet d'ensemble ne peut faire son deuil de l'incomplétude.

On a dit et écrit que la démocratie c'était la politique de la finitude. L'Esthétique totalitaire, de ce fait, s'articule à une logique de la complétude, du fantasme de maîtrise de l'Histoire, de l'espace, du social et du temps. Il s'agit donc d'un nouvel avatar de l'utopie, de celle qui faisait dire à un humoriste dissident, il y a quelques années : «On demande l'Homme nouveau. Mort ou vif!»¹³.

1. R. Robin, **Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible**, Paris, Payot, 1986, p. 171.
2. *Ibid.*, p. 172-173.
3. *Ibid.*, p. 174.
4. Pour tous ces problèmes, voir R. Robin, *op. cit.*
5. Je reprends ici la démarche que J. Clair a développée au colloque organisé par l'institut Goethe de Paris, le 13 avril 1989. Je tenais à reconnaître mon immense dette à son égard.
6. J.-P. Vernant, «Mort grecque, mort à deux faces», dans **L'Individu, la mort, l'amour**. Soi-même et l'autre dans la Grèce ancienne, Paris, Gallimard, 1989, p. 81-89.
7. Cité par R. Mausbach, «Travail, Famille, Patrie dans la peinture du III^e Reich», dans **Nazisme et antinazisme dans la littérature et l'art allemands**, sous la direction

d'A. Combes, M. Vanoosthuyse, I. Vodoz, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 123.

8. J. Clair, «Retour, Renaissance et Restauration», dans **La Nouvelle revue de psychanalyse**, no 26, 1982, p. 105-108.
9. J. L. Cohen, **Le Corbusier et la mystique de l'URSS**, Bruxelles, Mardaga, 1987, p. 234.
10. *Ibid.*, p. 235.
11. *Loc. cit.*
12. N. Tumarkin, **Lenin lives! The Lenin Cult in Soviet Russia**, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
13. J'ai repris, pour cet article, le texte de la communication que j'avais donnée dans le cadre de l'ACFAS à Montréal en mai 1989 et à Beaubourg dans le cadre d'un colloque sur «Architecture et régime totalitaire» en juin 1989.

LE TITRE EN AVANT!

Regards sur la titrologie soviétique des années trente

DOMINIQUE MICHAUD

Tirée d'un travail plus complet sur le titre comme forme courte originale de langage, cette étude se présente essentiellement comme une typologie du titre soviétique dans les années trente. À partir de trois corpus, nous dégageons quatre pôles thématiques autour desquels gravite l'ensemble des titres considérés : le sens de l'histoire, l'homme soviétique, la médiation du travail, et le lien au territoire. Il en ressort que les titres tracent un portrait que nous croyons typique de la société soviétique dans les années trente.

Partaking of a larger study of titles as a most original linguistic form, this paper is essentially a typology of Soviet titles drawn from three corpi from the Thirties. We outline four thematic foci around which the body of titles studied revolves : the sense of history, Soviet man, work as mediation, and the territorial bond. What soon becomes apparent is that these titles translate into a typical representation of Soviet society in the Thirties.

Quoi de plus anodin, de plus banal qu'un titre, souvent ignoré au profit du texte qui l'accompagne? Mais le titre s'avère un objet privilégié d'étude : c'est qu'intituler est une opération qui nécessite de la part d'un auteur un souci de clarté, de brièveté et de précision s'il veut attirer le lecteur vers son texte. L'acte n'est surtout pas innocent car, nous le verrons bien, le titre inscrit tout un registre d'informations sur la société qui le voit naître et circuler.

La présente étude est tirée d'un travail plus global du titre comme forme courte de langage et relève d'un contexte bien défini : le titre d'oeuvre, d'article et de journal dans les années trente en URSS¹. Nos données (les titres) ont été établies à partir de trois corpus. Le premier corpus a été constitué suivant une recension, publiée dans le numéro de janvier 1934 de la revue littéraire **Oktiabr'** (Octobre), d'oeuvres romanesques, poétiques, théâtrales, etc. primées au XVII^e Congrès du Parti Communiste (PCUS) pour leur esprit «réaliste socialiste», témoignant de l'ère nouvelle dans laquelle l'URSS venait d'entrer. Le deuxième corpus était composé de titres d'articles recensés à partir des tables des matières des revues **Oktiabr'**, **Zvezda** (L'Étoile) et **Literaturnaia uchëba** (Études littéraires) pour l'année 1934, une année charnière dans l'histoire soviétique. 1934 marque la conclusion du Premier Plan quinquennal qui jetait les bases du programme massif de modernisation de l'URSS. Elle voit aussi se tenir en août le Premier Congrès pan-national des écrivains so-

viétiques, point culminant de discussions passionnées qui font rage depuis des années sur la scène littéraire à propos du nouvel homme soviétique, le héros positif, et de la nouvelle «vulgate», le réalisme socialiste, d'ailleurs confirmé dans son statut lors dudit Congrès. Quant au troisième corpus, il était constitué de titres de journaux qui circulaient à l'époque.

MISE EN PLACE THÉORIQUE

Nous traiterons ici sémantique et pragmatique titrologiques dans une même foulée puisqu'il appert que l'étude du sens d'un titre est liée très étroitement à celle de sa production, à savoir que le cadre contextuel compte pour beaucoup dans la détermination d'un titre. Leo Hoek affirme en ce sens que

d'une époque à l'autre, le titre change plus rapidement de caractéristiques sémantiques (les thèmes du titre) que de caractéristiques syntaxiques (son ellipticité, sa structure nominale), ou de caractéristiques pragmatiques (sa fonction publicitaire, son effet idéologique).²

Les titres d'une époque refléteraient plus les forces en présence, les événements, les préoccupations de telle société; ils ne s'inscrivent guère dans un cadre universel uniforme et invariant.

Nous avons analysé nos corpus en considérant chacun des titres «comme un complexe, une agglomération

d'informations inachevées, un lieu d'indices»³, et nous en avons dégagé des traits communs ou des thèmes⁴ communs. Au delà du thème d'un titre, cependant, il y a un autre facteur qui vient influencer toute étude sémantique de la question. Serge Bokobza note à cet effet que

si le titre se réfère bien au texte qui le suit, les mots du titre comprennent d'abord les sens régulièrement enregistrés par le dictionnaire, mais ils vont aussi inclure un certain nombre de sens par connotations successives et ainsi élargir le sens commun. Cet élargissement de sens ne sera pas issu du dictionnaire, mais il guidera quand même la lecture. Le titre devient alors un signe à contenu «flottant» qui ne prend sens que par rapport à une situation concrète de discours.⁵

Faire intervenir le concept de connotation dans notre pensée sémantique du titre, c'est nous amener par là à reconsidérer le geste signifier. Qu'implique-t-il? Signifier, c'est dans un premier temps vouloir dire quelque chose, informer sur un contenu. Pour employer une autre terminologie, signifier c'est dénoter, c'est-à-dire représenter une série de formes lexicales en répertoriant les sens possibles hors du discours. Mais on ne peut concevoir la signification tout à fait hors du discours. La langue n'est pas que pur code; son usage ne peut aucunement se limiter à la stricte transmission d'informations : «la langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports inter-humains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir pour lui-même et imposer au destinataire»⁶. La langue se pose alors comme «jeu» : jeu de rapports entre locuteurs, jeu d'associations d'idées. Dans cet esprit, Charles Grivel parlera du titre qui fonctionne «comme un réservoir de sens, comme un tissu associatif»⁷. Déterminer le sens global de l'énoncé-titre relève ainsi d'une double opération de dénotation et de connotation de la part du lecteur. On ne peut que tendre alors vers la polysémie intrinsèque de l'énoncé, titre ou autre.

LE CORPUS LITTÉRAIRE⁸

La distribution des titres du corpus d'oeuvres primées par le PCUS s'articule autour de quatre pôles qui ont comme point d'attraction l'homme soviétique, son vécu, sa place dans la société. Un premier pôle est celui du lien avec le TERRITOIRE; il regroupe des titres connotant la toponymie, la géographie : **Nevskaia povest'** (Histoire nevskienne, dont l'intrigue se situe dans la région avoisinant le fleuve Neva), **Bruski** (village-vedette du roman), **Tikhii Don** (Le Don paisible, où le fleuve Don figure à titre même d'actant dans le roman). Le pôle TERRITOIRE comprend aussi d'autres titres qui, eux, connotent plutôt le lien à l'homme, sa patrie, et son peuple : **Poslednie iz Udëgë** (Le Dernier des Udege), **Poiski otechestva** (Quêtes d'une patrie). On pourrait tout aussi bien inclure sous le vocable «étranger» des titres qui évoqueraient des villes, des pays lointains, mais nous verrons plus loin comment cette articulation viendra compléter la définition du pôle TERRITOIRE. Pour le moment, bien qu'ayant observé des titres dans

lesquels s'inscrit un élément qui connote le territoire étranger, nous préférons les ranger sous un second pôle thématique qu'est le lien à l'HISTOIRE.

Second pôle donc : HISTOIRE, que nous n'entendons pas au sens strict d'étude du passé, bien que le passé constitue une articulation importante du pôle, mais que nous entendons plutôt au sens de déroulement des événements de la vie d'un peuple, d'un individu. C'est ainsi que nous inscrivons trois articulations sous le pôle HISTOIRE : le regard vers le passé, vers le présent et vers l'avenir.

Ce sont des personnages historiques qui inspirent les oeuvres que nous regroupons sous l'articulation PASSÉ : **Lenin** (Lénine), **Iunost' Marksa** (La Jeunesse de Marx) et **Pëtr I** (Pierre I^{er}). Fait intéressant à noter : ces trois hommes représentent tous des figures du père : père de la révolution (Lénine), père du communisme (Marx) et père artisan de la grandeur russe (Pierre I^{er}, dit Pierre le Grand). Dans le contexte des années trente, la référence au père, au surhomme, s'inscrit jusque dans le langage : de Staline on dira qu'il est le «batiushka», le petit père. La postérité a d'ailleurs retenu l'expression «petit père des peuples» pour surnommer Staline. C'est dire le poids des traditions dans le quotidien.

Sous l'articulation PRÉSENT du pôle HISTOIRE, nous classons les titres qui, nous l'avons noté, inscrivent aussi un élément connotateur d'étrangeté, de lointain : **Zapad nervnichaet** (L'Ouest est nerveux), **Pokhishchenie Evropy** (Le Rapt de l'Europe), **Ocherki o gitlerovskoi Germanii** (Essais sur l'Allemagne hitlérienne), **Na zapade goï** (À l'Ouest, le combat). De tels titres ne peuvent manquer de connoter l'effervescence du contexte socio-politique des années trente en Europe : l'arrivée de Hitler au pouvoir en 1933, la montée du fascisme en Italie, en Espagne, comme autant de menaces à la nation soviétique. Pour le lecteur d'aujourd'hui, ces titres connoteraient de plus le climat de guerre qui couvre la fin des années trente : Guerre d'Espagne, Deuxième Guerre mondiale, bien que le spectre de la Première Guerre mondiale soit encore présent à l'esprit du lecteur de 1934.

Sous l'articulation AVENIR du même pôle, nous avons rangé des titres qui évoquent directions, vecteurs, routes, qui connotent l'essor de la société soviétique, la marche vers le futur : **Vremia, vperëd!** (Le Temps en avant!), **Vremia, prostranstvo, dvizhenie** (Temps, Espace, Mouvement), **Na grane zhizni** (Au seuil de la vie), **Ognënyi put'** (Le Chemin de feu), **Ulitsa radosti** (La Route du bonheur). Ces titres traduisent éloquentement l'enthousiasme qui embrasse l'URSS au début des années trente : c'est la période du Premier Plan quinquennal, celui qui jette les bases d'une industrialisation massive, qui voit la collectivisation des terres et des avoirs agricoles et qui se veut un effort démesuré de modernisation du pays. À cet effet, on fait appel à l'homme soviétique et on promeut sa ténacité, son ar-

deur au travail. Thème récurrent dans la littérature⁹, le nouvel homme est au service de la collectivité, parfois au détriment de sa vie personnelle et familiale. C'est autour de cet homme que s'élaborent près de la moitié des oeuvres de notre corpus.

Troisième pôle thématique : tout ce qui a trait à l'essence de l'HOMME SOVIÉTIQUE, à savoir ses joies, ses triomphes, son quotidien. Nous retenons ici des titres aussi variés que **Srednii chelovek** (L'Homme moyen), **Razdel** (Le Partage), **Radost'** (Joie), **Chelovek meniaet kozhu** (L'Homme change de peau), **Spisok blagodeianii** (Liste de bienfaits), **Optimisticheskaia tragediia** (La Tragédie optimiste). Nous retrouvons aussi des titres qui inscrivent des éléments connotant la camaraderie : **Plenum druzei** (L'Assemblée d'amis), **Moe pokolenie** (Ma Génération), **Rasskazy tovarishchei** (Récits de camarades), **Zapiski sputnika** (Mémoires d'un compagnon de route), **Moï drug** (Mon ami), **Edinstvo** (Unité).

Le nouvel homme soviétique connaît toutefois des instants de faiblesse, il a des épreuves à traverser - notons ici des titres tels que **Strakh** (La Peur), **Koloniia krichit** (La Colonie vocifère), **Ispoved' molodogo inzhenera** (Confession d'un jeune ingénieur), **Tragediinaia noch'** (Nuit tragique), **Povorot** (Le Tournant). Plus révélateurs encore sont ces titres qui inscrivent toute une thématique de COMBAT : **Nastuplenie** (L'Attaque), **Tiazheli divizion** (La Division d'artillerie lourde), **Barrikady** (Barricades), **Bor'ba** (La Lutte), **Interventsiia** (L'Intervention), **Voïna** (Guerre), **Rossiia krov'iu umytaia** (La Russie se lavant de son sang). Ces derniers titres nous parlent à deux niveaux : à un premier niveau, tous connotent le thème du combat, de la guerre. Un lecteur des années trente se référera aux deux conflits qui ont ébranlé le pays durant les premières années du nouveau régime, c'est-à-dire la Première Guerre mondiale et la Guerre civile. À un deuxième niveau cependant, cette thématique guerrière rappelle à tous l'effort demandé pour aider à moderniser, littéralement construire, le pays. Il faut se battre contre les éléments, contre l'apathie, contre les saboteurs ; l'édification du pays en dépend. C'est faire appel, dans un cas comme dans l'autre, au patriotisme de l'homme soviétique.

Le quatrième et dernier pôle thématique a trait au TRAVAIL requis en vue de lancer l'URSS sur la voie du progrès. Nous classons sous cette catégorie des titres qui évoquent le côté industriel et le côté agricole de l'entreprise, les outils nécessaires pour l'accomplir, et les fruits des efforts investis dans le travail. Sous l'articulation TRAVAIL INDUSTRIEL, nous classons les titres **Energiia** (Énergie), **Bol'shoi konveier** (La Grande Chaîne de montage), **Liudi stalingradskogo traktornogo** (Les Gens de l'usine de tracteurs de Stalingrad), **Gidrotsentral'** (Hydrocentrale), **Kapital'nyi remont** (La Grosse Réparation). Sous l'articulation TRAVAIL AGRICOLE, notons les titres **Khleb** (Le Pain) et **Podniataia tselina** (Terres défrichées).

Les quatre pôles recensés autour de ce premier corpus, composé d'oeuvres essentiellement fictionnelles, offrent pourtant un panorama assez précis de la société soviétique au début des années trente : affirmation du territoire, promotion de la patrie, prise en charge de l'industrie et de l'agriculture, regard critique porté vers le passé, efforts mobilisés vers l'avenir et, enfin, promotion du nouvel homme soviétique. Si le titre fictionnel «réaliste» savait refléter le contexte social dans lequel il baignait, nous étions certes en mesure de le croire aussi pour le titre non fictionnel. C'est dans cet esprit que nous avons abordé l'étude des corpus suivants.

LE CORPUS DES ARTICLES DE REVUES

Le deuxième corpus était composé, on le rappellera, de titres d'articles recensés dans trois revues littéraires : **Oktiabr'**, **Literaturnaia uchëba** et **Zvezda**. La même distribution en quatre pôles y est retrouvée quoique la répartition des titres diffère quelque peu. Sous le pôle TERRITOIRE, nous remarquons certes des titres qui mettent en valeur des littératures et des littérateurs régionaux, qui d'Arménie, qui du Donbass ; cependant plusieurs titres évoquent l'étranger. Les auteurs sont à l'honneur : Edgar Allan Poe, Romain Rolland, Jean Giono. On lit «Geine pleveï» (Heine, plébéien), «Roman proletarskogo internatsionalizma : Bela Illesh» (Le Roman de l'internationalisme prolétarien : Bela Illesh), «Gete i stroitel'stvo» (Goethe et l'édification). Un écrivain retient plus l'attention : Émile Zola, figure de proue du réalisme naturaliste. Notons au passage «Obraz rabochego v tvorchestve Emilia Zola» (L'Image du travailleur dans l'oeuvre d'Émile Zola). Qu'on discute de Zola et de son oeuvre témoigne des débats qui font rage dans l'establishment littéraire à propos de la définition du nouveau réalisme dit socialiste.

Sous le pôle HISTOIRE, la question de l'héritage littéraire (l'articulation PASSÉ) tourne autour de trois figures : Gogol', Pushkin et Turgenev. Le regard porté vers le PRÉSENT touche à la fois des problèmes littéraires : «M. Gor'kii i sotsialisticheskii realizm» (M. Gor'kii et le réalisme socialiste), «O «Pravde zhizni», o klassovoi bor'be v literature i o zadachakh kritiki» (Sur «La Vérité dans la vie», la lutte des classes dans la littérature et les problèmes de la critique), et des problèmes socio-politiques : «Kreslo Bismarka ili o tom, kak Gitler sdelaet «revoliutsiiu»» (Le Fauteuil de Bismarck, ou comment Hitler entreprit la «révolution»), «S»ezd pisatelei gotovit vsia strana» (Le Pays entier prépare le Congrès des écrivains). Enfin, une autre dimension vient s'ajouter à celle de mouvement, d'essor, rattachée à l'articulation AVENIR : l'engouement pour la science. On lit dans **Zvezda** en 1934 un article sur les derniers succès de la physique nucléaire («Poslednie uspekhi fiziki iadra»). Au delà de l'exposition neutre de sujets scientifiques, on explicite par ailleurs le statut de la discipline : «Pokazat' nastoiashchee i budushchee sovetskoi nauki» (Montrer le présent et le futur de la science soviétique),

et on cherche à la rapprocher de la littérature : «Priblizit' literaturu k nauke». On touche finalement à la science-fiction, domaine par excellence d'élaboration de thèmes futuristes dans la littérature : «Nauchno-fantasticheskaia tematika i nachinaiushchikh pisatelei» (Les Thèmes de science-fiction chez les jeunes écrivains).

Ce ne sont pas seulement les titres d'articles qui s'inscrivent dans le cadre de nos pôles thématiques, mais ceux aussi des rubriques qui composent les revues littéraires. Ainsi sous le pôle TERRITOIRE-ÉTRANGER, nous trouvons dans **Zvezda** une rubrique «Inostrannaia literatura» (Littérature étrangère). Deux rubriques ont pour thème la question du PASSÉ, l'une dans **Zvezda**, «Istoriia literatury» (Histoire de la littérature), l'autre dans **Oktiabr'**, «Literaturnoe nasledstvo» (L'Héritage littéraire). On note aussi dans **Zvezda** une rubrique portant sur l'art et la science, «Nauko i iskusstvo», une autre sur le contexte socio-politique, «Obshchestvenno-politicheskii otdel». Nous remarquons par ailleurs deux rubriques qui s'inscrivent sous le pôle HOMME SOVIÉTIQUE : «Literatura i byt'» (Littérature et vie de tous les jours) et «Kul'tura i byt'» (Culture et vie de tous les jours), toutes deux tirées de la revue **Zvezda**.

Si la dimension du quotidien de l'homme soviétique semble privilégiée par la présence de ces deux dernières rubriques, on notera aussi l'inscription du thème du COMBAT dans certains titres : «Front poezii» (Le Front de la poésie), «Pisatel'nitsy gruzii» (Écrivaines, engagez-vous), «Radost' truda, radost' bor'by» (La Joie du travail, la joie de la lutte).

Le pôle TRAVAIL révèle aussi dans ce corpus de titres d'articles les deux articulations TRAVAIL INDUSTRIEL et TRAVAIL AGRICOLE. Sous TRAVAIL INDUSTRIEL, on recense la rubrique «K istorii fabriki i zavodov» (Pour une histoire des fabriques et des usines) qui paraît dans **Oktiabr'** et qui rassemble des essais, des vignettes relatant l'histoire de telle ou telle usine. Le tout participe du projet de Maksim Gor'kii d'établir une **Histoire monumentale des fabriques et des usines**. La société soviétique exalte le travail, il faut avancer, progresser, se surpasser. Ici encore, on vante le travailleur : «Stroiteli nashei strany» (Les Constructeurs de notre pays). Sous TRAVAIL AGRICOLE, c'est la collectivisation qui occupe les esprits : «Kolkhozy v novoï obstanovke» (Les Kolkhozes dans une nouvelle conjoncture), «Kanun kollektivizatsii v krivom zerkale» (La Veille de la collectivisation vue à travers un miroir déformant).

Par ailleurs, nous nous devons d'inclure ici une troisième articulation pour rendre compte de toutes les discussions autour du travail d'écriture, de création, mais que nous ne voulons pas restreindre au seul domaine littéraire, qui va pourtant constituer le point d'intérêt majeur de ladite articulation. En effet, nombre de titres témoignent du TRAVAIL LITTÉRAIRE : «Literatura - chast' sotsialisticheskogo stroitel'stva» (La Littérature, partie intégrante de la construction socialiste), «Shire ispol'zo-

vat' literatura v partiinoi rabote» (Il faut de plus en plus employer la littérature dans le travail de parti), mais nous remarquons aussi des titres qui portent sur la langue, objet de débat tout aussi littéraire que linguistique, lancé par Maksim Gor'kii avec son «O iazyke» (Sur la langue) qui paraît dans **Literaturnaia uchëba**. Notons sur le sujet les articles de V. Gofman, «O literaturnom iazyke» (Sur la langue littéraire), «Iazyk pisatel'ia» (La Langue des écrivains) et «V poiskakh iazyka» (En quête d'une langue), de même que des «Grammaticheskie ocherki sovremennogo russkogo iazyka» (Études de grammaire de la langue russe contemporaine) soumis par deux auteurs différents, B. Larin et S. Barkhudarov.

C'est par le vocable CULTUREL que nous préférons rendre compte de la troisième articulation du pôle thématique TRAVAIL. Par ce terme, nous entendons à la fois tout ce qui relève du littéraire, du linguistique, du scénique, comme en témoigne l'article «O sovetskoi siuzhetnoi p'ece» (Sur le caractère soviétique au théâtre), et tout ce qui pourrait relever d'autres formes de création, de la communication, voire même de l'éducation, hypothèse qu'il nous a fallu justifier sur le prochain corpus.

Au total, nous retrouvons les mêmes pôles thématiques dans la répartition des titres du deuxième corpus que dans celle du premier. Il semblerait donc qu'un tissu connotatif soit présent dans la titrologie soviétique au début des années trente. Nous avons jusqu'à présent étudié des titres fictionnels et d'autres non fictionnels qui renvoyaient quand même pour la plupart au domaine très large de la littérature. Notre grille sera maintenant éprouvée sur un troisième corpus de titres de journaux en circulation dans les années trente.

LE CORPUS DES JOURNAUX

Que lit-on pendant ces années? Plusieurs journaux émanent des comités centraux régionaux du Parti, et leur vocation est d'emblée générale. Les deux plus connus aujourd'hui sont publiés à Moscou et distribués de par le pays: ce sont la **Pravda** (Vérité), organe du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique, et les **Izvestiia** (Nouvelles), qui paraissent sous les auspices du Présidium du Conseil suprême des soviets (ou Soviet suprême). D'autres journaux cependant sont nettement plus spécialisés, relevant pour certains de comités de travailleurs ou de départements ministériels. Les titres en sont dans l'ensemble éloquentes : on y observe la même distribution thématique que dans les corpus précédents.

Sous le pôle TERRITOIRE, on note certes des titres qui marquent le lien à la patrie, **Golos naroda** (La Voix du peuple), ou à l'étranger, **Za rubezhom** (À l'étranger). Toutefois, la plupart de ceux que nous retrouvons sous ce pôle marquent plutôt le lien géographique ou toponymique. Deux modes d'intitulation se dessinent.

Le premier mode inscrit le terme «pravda» qui devient proprement générique, vidé de son sens (vérité), et tout aussi neutre que peut l'être le terme «journal», dans sa structure titrologique, et le qualifie par l'adjectif correspondant à la région d'où émane le journal. Notons par exemple : **Amurskaia pravda** (Amour), **Buriat-mongol'skaia pravda** (Bouriatie-Mongolie), **Leningradskaia pravda** (Léningrad), **Vostochno-sibirskia pravda** (Sibérie orientale). Outre la structure [Adj + pravda], nous en remarquons une seconde qui compose le terme générique «pravda» avec le nom de la région dans une structure génitive [N + N] : **Pravda severa** (Nord), **Pravda vostoka** (Est), **Pravda zakavkaz'ia** (Transcaucasie).

Le second mode d'intitulation, par contre, met en vedette le substantif identifiant la région d'où émane le journal dans une structure [Adj + Nrégion] : **Krasnaia Bashkiriia** (La Bachkirie rouge), **Sovetskaia Kirgiziia** (La Kirghizie soviétique). Le choix des adjectifs est révélateur : s'afficher socialiste, c'est affirmer le projet national, l'Union des Républiques socialistes soviétiques. L'utilisation de «rouge» renvoie par ailleurs au drapeau national, symbole d'unité et de rassemblement, et connote la lutte, le combat.

Nous avons recensé dans les corpus précédents trois articulations sous le pôle HISTOIRE. Aucun des journaux du troisième corpus ne s'inscrit sous l'articulation PASSÉ et un seul se classe sous l'articulation AVENIR, évoquant comme tel la direction, la route : **Rabochii put'** (Le Chemin [des] ouvrier[s]). Les journaux portent résolument leur regard vers le PRÉSENT : **Segodnia** (Aujourd'hui). Ici aussi l'utilisation de «rouge» ressort comme facteur de connotation et d'appel à la nation : **Krasnaia gazeta** (La Gazette rouge), **Krasnaia zvezda** (L'Étoile rouge), **Krasnoe znamia** (Le Drapeau rouge). Certains titres vont rappeler qu'il faut veiller au grain et tout investir dans le projet de développement du pays : **Nabat** (Le Tocsin/L'Alarme), **Na strazhe** (De garde). D'autres connotent la centralité du pouvoir, **Russkii vestnik** (Le Messager russe), le besoin de transiger et de communiquer, **Sotsialisticheskaia sviaz'** (Échanges socialistes). Un titre fait référence au soleil qui se lève, **Zaria vostoka**, image puissante s'il en est une.

En abordant le pôle thématique HOMME SOVIÉTIQUE, nous remarquons trois groupes de titres. Le premier met l'homme soviétique et son milieu de l'avant : **Bezbozhnik** (L'Athée), **Krasnyi sport** (Le Sport rouge), **Meditsinskii rabotnik** (Le Travailleur [du secteur] médical), **Proletarii** (Le Prolétaire). Le deuxième groupe met l'homme en relation avec autrui : **Bol'shevitskaia smena** (L'Équipe bolcheviste), **Stalinskoe plemia** (La Génération stalinienne), **Tovarishch** (Camarade). Le dernier groupe réemploie le terme générique «pravda» dans la structure [Adj + pravda] et réfère à des mouvements précis : **Komsomol'skaia pravda** (mouvement pionnier qui relève aussi de la Jeunesse communiste), **Proletarskaia pravda** (mouvement prolétaire).

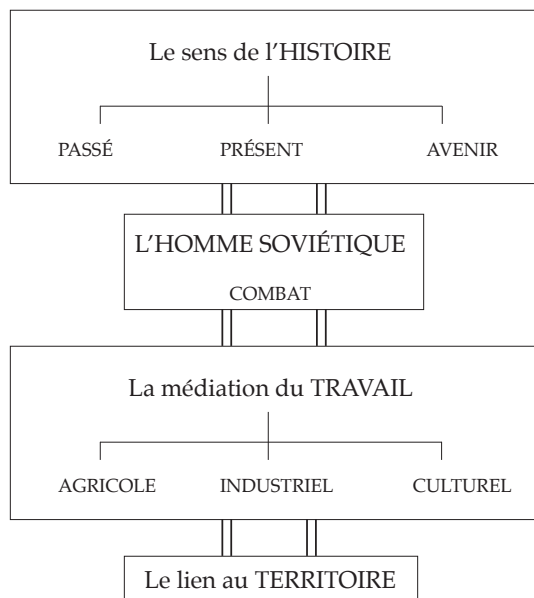
Dans notre troisième corpus, c'est le pôle TRAVAIL qui s'avère le plus fructueux au plan titrologique. Plusieurs journaux en effet sont publiés sous la férule d'associations de travailleurs ou par divers ministères - leurs titres reflètent les (pré)occupations de chacun. Sous l'articulation TRAVAIL INDUSTRIEL, trois champs se recoupent. Le premier traite de l'industrie en général : **Industriia** (L'Industrie), **Trud** (Le Travail), **Za industriializatsiiu** (Pour l'industrialisation); de ses travailleurs : **Molodoi rabochii** (Le Jeune Ouvrier), **Rabochaia gazeta** (La Gazette ouvrière), **Rabochaia Moskva** (Moscou ouvrier), **Rabochii** (L'Ouvrier), **Rabochii krai** (Le Coin ouvrier); et du milieu usinier : **Gudok** (La Sirène, c'est-à-dire le sifflet d'usine), **Molot** (Le Marteau), **Nash konveier** (Notre Chaîne de montage). Le deuxième champ touche à des industries spécifiques : **Lëgkaia industriia** (L'Industrie légère), **Mashinostroenie** (La Construction mécanique), **Pishchevaia industriia** (L'Industrie alimentaire); et le troisième, à des domaines connexes comme l'économie, le commerce et le transport : **Ekonomicheskia zhizn'** (La Vie économique), **Snabzhenie, kooperatsiia, torgovlia** (Ravitaillement, coopération, commerce), **Torgovo-promyshlennaia gazeta** (La Gazette du commerce et de l'industrie), **Transportnaia gazeta** (La Gazette du transport).

Sous l'articulation TRAVAIL AGRICOLE, nous retrouvons des titres qui connotent à la fois le rapport entre l'homme et son travail dans le cadre général de la collectivisation. Dans un premier temps, on note des titres qui parlent du paysan : **Bednota** (La Paysannerie), **Krest'ianskaia gazeta** (La Gazette paysanne). Dans un second temps, les titres se rapportent à la culture du sol : **Sotsialisticheskoe zemledelie** (Agriculture socialiste). Dans un troisième temps, le contexte de la collectivisation est évoqué : **Moskovskaia kolkhoznaia gazeta** (La Gazette kolkhoziennne moscovite), **Sovkhoznaia gazeta** (La Gazette sovkhoziennne). C'est donc par la triade homme/travail/société que nous résumons cette articulation.

Au terme de l'analyse du deuxième corpus, nous avons proposé une troisième articulation TRAVAIL CULTUREL qui regroupait des titres qui connotaient le travail de la langue, de l'écriture et de la scène. On observe dans le troisième corpus une répartition différente des titres sous l'articulation TRAVAIL CULTUREL; ce qui vient confirmer ce que nous avançons en termes de définition du vocable «culturel». Nous avons également, dans ce corpus, des titres qui réfèrent au domaine littéraire : **Literaturnaia gazeta** (La Gazette littéraire), **Literaturnyi Leningrad** (Léningrad littéraire). Par contre, on y aborde de plain-pied le domaine artistique : **Rabochii i iskusstvo** (Le Travailleur et l'art), **Sovetskoe iskusstvo** (L'Art soviétique). Du travail de la scène on passe au travail sur le plateau : **Kino** (Cinéma), et on entre dans le monde des communications : **Radio v derevne** (La Radio au village). Le travail éducationnel est entrevu par voie de la **Uchitel'skaia gazeta** (La Gazette des instituteurs). Le travail culturel en est donc un d'envergure, qui recoupe les arts, la littérature, les communications,

la linguistique et l'éducation. De par sa polyvalence, il peut rejoindre efficacement les masses et aider à les sensibiliser aux problèmes nationaux. Le contexte de mobilisation des forces à l'échelle du pays est souligné par le titre de ce journal hebdomadaire, **Kul'tarmeets** (Le Soldat de la culture). Le message est clair : il faut se battre sur tous les fronts.

Nous concluons nos observations sur corpus avec un tableau qui résume notre vue d'ensemble de la société soviétique des années trente, telle que suggérée par les titres :



Nous avons voulu ce tableau essentiellement dynamique. Toute inscription titrologique s'y fait au cœur d'un réseau : les pôles thématiques ne sont pas des entités indépendantes et imperméables les unes aux autres, mais constituent autant de noeuds dans une circulation discursive. Le lien au territoire se définit face à l'homme soviétique par la médiation du travail, fût-il agricole, industriel ou culturel, de même que tout apport de l'homme à la société passe par le travail et le lien à la patrie. Un titre comme **Gidrotsentral'** (Hydrocentrale), qui réfère au travail industriel, s'inscrit plus largement dans un contexte de développement territorial et sociétal. Ce titre est même beaucoup plus parlant qu'il n'y paraît : il convoque aussi le mythe de l'électricité. Katerina Clark¹⁰ rappelle que, pour Lénine, l'avènement de l'électricité signifiait la fin de la noirceur, au sens propre et au sens figuré. L'électricité devenait symbole de progrès et de savoir. Staline traduira dans les années trente la vision léniniste d'électrification par l'industrialisation massive de l'URSS. On assiste d'ailleurs pendant le Premier Plan quinquennal à une dichotomie du concept d'électricité dans le cadre d'un débat opposant les partisans de l'urbanisation à ceux

de la décentralisation. Aux premiers, l'électricité est synonyme de lumière, d'ordre, de progrès, de savoir et de technologie; aux seconds, elle est synonyme d'énergie motrice, brisant les distances entre les communautés. Clark note que cette double perception de l'électricité évoque un autre débat, celui de l'interprétation de la Révolution comme lumière, conscientisation, et comme expression d'énergie vitale, qui fit rage dans les années 20. C'est donc aussi un sens de l'histoire présente et passée que traduit le titre **Gidrotsentral'**.

Un autre mythe convoqué par nos titres est celui de la machine, instrument des révolutions industrielle et agricole. Le Corbusier, prenant part en 1936 à un débat sur le réalisme, relate ce qui nous semble typique de l'engouement de la société soviétique en pleine collectivisation :

Lorsqu'une époque se collectivise ou est possédée par des besoins communautaires indiscutables tels que les cent dernières années l'ont préparée pour aujourd'hui, cette époque voit alors apparaître la nécessité d'édifier des systèmes appropriés: sociaux et d'autorité, de pensée nouvelle, et, surtout, construction d'un équipement neuf.

Avec ce merveilleux outil qui remplace dorénavant nos mains et nos sueurs - la machine - nous nous équiperons utilement, non pas seulement pour le confort, un grand et salubre confort, mais aussi, ces temps nouveaux de la civilisation machiniste éveilleront en nous les joies de la plus grande liberté individuelle, jointe à la plus totale grandeur et animation collective¹¹.

Cette animation saisira, dans l'URSS des années trente, aussi bien les travailleurs que les écrivains, qui incorporeront dans leurs écrits le travail de l'ouvrier, de l'usine, du chantier ou de l'industrie. Du marteau à la chaîne de montage, de l'hydrocentrale à l'électricité, c'est par la médiation du travail que s'accomplit le plus vaste projet de modernisation du pays, donc de progrès de la société. Le processus se veut tout à fait dynamique.

EN GUISE DE CONCLUSION...

Tous les titres ne sont certes pas aussi bavards. Mais chacun a un potentiel de circulation à l'intérieur du discours de son époque ; chaque titre, aussi banal peut-il sembler, fait partie intégrante du tout. Par son inscription dans un cadre contextuel élargi, il acquiert une tout autre dimension que celle de simple marque identitaire d'un texte. Il devient en fait la marque de socialité d'un texte. Le titre vise plus qu'à informer, il entreprend le commerce du texte. Au contenu propositionnel du titre vient donc se greffer une composante sociale, déterminée par les points de connotation suscités à sa lecture. L'impact d'un titre tient alors pour beaucoup de l'interprétation qu'en fait le lecteur, qui peut y voir plus ou moins ou rien de ce que l'auteur a voulu inférer. Au delà de l'interprétation idiosyncrasique, c'est tout l'arsenal des références contextuelles (historiques, sociologiques) qui vient nuancer le propos du titre.

Une aire d'investigation, que nous voulons exploiter ultérieurement, reste ouverte. Tout un travail sur le discours s'opère dans les années trente, travail de propagande plus précisément : on use volontiers de slogans, de mots d'ordre pour éveiller la population, polariser l'opinion publique. Le discours quotidien ne peut qu'inévitablement être envahi par ces formes discursives. Le titre serait-il de l'ordre du slogan? Même si les ressemblances sont frappantes, pour l'instant nous ferons l'hypothèse d'une forme sloganisée, hypothèse que pourrait confirmer un examen des modalités de la sloganisation du discours dans les années trente. Un travail à venir.

1. Voir D. Michaud, **Pragmatique du titre : étude de titres d'oeuvres, d'articles et de journaux dans les années trente en URSS**, mémoire, Université du Québec à Montréal, 1988.
2. L. Hoek, **La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle**, La Haye, Mouton, 1981, p. x.
3. C. Grivel, **Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie**, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 172.
4. Nous entendons cette notion au sens d'enveloppe, c'est-à-dire un inventaire des sens des mots qui peuvent composer l'énoncé-titre.
5. S. Bokobza, **Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre «Le Rouge et le Noir»**, Genève, Droz, 1986, p. 31-32.
6. O. Ducrot, **Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique**, Paris, Hermann, 1972, p. 4.
7. C. Grivel, **op. cit.**, p. 175; l'auteur souligne.
8. Nous reprenons, pour l'essentiel, l'analyse effectuée dans le cadre de notre mémoire.
9. Voir à ce sujet les travaux de Régine Robin et de Maryse Souchart dans, notamment, **Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible**, Paris, Payot, 1986, et dans **Sociocriticism**, v. II, n° 1 (1986) : «Soviet Literature of the Thirties : A Reappraisal».
10. K. Clark, **The Soviet Novel : History as Ritual**, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 93 et suivantes.
11. **La Querelle du réalisme**, avec une présentation de Serge Fauchereau, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1987, p. 112. Le Corbusier n'est pas étranger à l'URSS. Il a ébauché au début des années trente un plan de ville de Moscou et tracé entre autres les plans du Palais des Soviets.

INTERFÉRENCES

Tradition, importation, hybridation et innovation dans le roman d'espionnage des années trente

PAUL BLETON

À côté des évidentes dimensions politiques et éthiques du roman d'espionnage, nous soulignons le caractère déterminant de la dimension esthétique dans les mutations du genre au cours des années trente en France. Le genre était alors partagé en trois tendances : les importations, la tradition et l'innovation. La première bénéficiait institutionnellement de l'âge d'or du roman de détection anglais (cf. *Le Masque*) ; la seconde portait le flambeau de l'idéologie revancharde, toujours vivace ; la troisième explorait le potentiel du nouveau genre. Cette exploration se faisait dans deux directions : l'hybridation de formes propres à d'autres genres populaires avec l'univers de référence particulier de l'espionnage ; la création d'un "genre" pragmatiquement ambigu, rendu possible par la diffusion parallèle d'une nouvelle connaissance encyclopédique de l'espionnage.

Political and ethical dimensions of spy fiction are obvious; but the mutations of the genre during the 30's in France are more of an aesthetic nature. In systemic terms, the spy fiction was then the conflicting coexistence of three trends, importations, tradition and innovation. The first one benefited from the golden age of the British detective novel; the second one kept the revanchard tradition alive; the third one was exploring potentialities of the emerging genre. Moving to a semiotic description, the paper then underlines the innovators strategies : borrowing syntactic forms from akin genres and taking into account the public diffusion of a new encyclopaedic knowledge on espionage.

UNE ESTHÉTIQUE DU ROMAN D'ESPIONNAGE?

L'idée est singulière! Une politique, certainement; une éthique, peut-être, surtout dans la phase d'émergence du genre; mais une esthétique!?

Son objet même, la forme vénéneuse des relations entre États, implique une dimension politique manifeste, et les dénégations politiques qui ont cours dans les romans modernes ne sont pas faites pour surprendre un politiste comme E. Neveu (1983) qui, fort classiquement, entend cette dénégation comme symptôme assuré de l'ancrage à droite du genre. Plus précisément, à son ancrage dans l'idéologie nationaliste française repérable à quelques traits caractéristiques dans la manière («pugnacité verbale», «formules à l'emporte-pièce»), dans la substance (mépris du verbe et des intellectuels, valorisation de l'action, apolitisme volontiers anti-démocratique sur fond d'ordre et de hiérarchies naturelles - supériorité des hommes sur les femmes, des civilisés sur les barbares, des blancs sur les autres...), et dans l'esprit (la catégorie majeure de la philosophie de l'Histoire spontanée du roman d'espionnage serait la décadence). Les variantes, entre anarchisme de droite et nostalgie des prétoirs ne sont dès lors rien moins qu'imprévisibles. Et si cette fixation nationaliste est aussi facilement lisible dans un corpus de romans dont les héros sont rémunérés par la CIA pour défendre l'Occident¹, elle serait encore plus obvie dans les romans des années trente, qui reprenaient les inquiétudes de la France nationaliste d'alors:

réarmement allemand (Ch. Robert-Dumas, P. Nord, P. Darcy...), menace communiste (M. Allain, J.-T. Samat, G. Imann...), impatiences anglophobes (J.-T. Samat, P. Apesteguy, M. Le Guillerme...). En un mot, un seul *Adi l'Espion* (1936) d'A. Bernard, sympathique à la cause éthiopienne, et encore plus sur un registre humanitaire que politique, contre tous les sympathisants de l'Action française, comme F. Carco, les patriotes exaltés, comme Ch. Robert-Dumas², les admirateurs du fascisme italien comme C.P. Oppenheim³...

Aujourd'hui l'adage machiavélien est tellement reçu que, constituant le fond présupposé du genre, la «fin» - censée justifier tous les «moyens» - n'est plus guère transcendante (Patrie) ni politique (raison d'État) mais technique, interne au Spionspiel. Mais le roman d'espionnage, jusque dans les années quarante, afin de rendre recevable le rôle d'espion, avait dû représenter les contradictions entre Spionspiel et morale naturelle, entre honneur du soldat de l'ombre et bushido saint-cyrien, entre règles pragmatiques et règles éthiques; et leur inventer des solutions narratives, comme le désamorçage de la contradiction ou la «synthèse» dans l'espionnage chevaleresque ou la morale patriote.

Avec «Miss Téria» (1931, série de douze volumes), M. Allain tentait le désamorçage, en répartissant cette même tension éthique/pragmatique sur quatre personnages principaux qui, à l'expérience, découvraient

appartenir au même camp. Aux deux extrêmes, Célestin Flamidor, qui n'est assujéti à aucun tourment moral situationnel, son métier l'ayant peut-être mithridatisé (il est journaliste), et l'agent Yvon, soumis, lui, à d'affligeantes situations, n'écoulant que la voix du devoir - et dont la rétribution est bien mince⁴. Claude, premier moyen terme, s'en tient lui aussi au devoir, mais à un devoir édicté par l'honneur familial⁵, pas par la raison d'État, et sa souffrance réside plutôt dans l'impossibilité où il est de décider si cette Miss Téria fascinante, inquiétante et qu'il aime, est sincère ou si elle redouble sa duplicité professionnelle⁶ par une comédie de la passion; et le récit laisse Claude et le lecteur dans l'indécision jusqu'à la fin quant au véritable rôle de Miss Téria, notre second moyen terme : terrible aventurière et bonne fille, traîtresse et amoureuse sincère - ce n'est que dans l'explication finale que sa véritable allégeance est révélée, et révélées les raisons des masques et des tromperies dont elle avait dû user contre Célestin, Yvon et Claude.

Au lieu de disséminer les effets de la contradiction éthique/ pragmatique, la morale patriote en débat explicitement. Elle résulte d'une interprétation transcendantale du «qui veut la fin veut les moyens»; malgré l'antipathie qu'il ne manque pas de susciter dans la morale naturelle et le dégoût qu'il provoque dans toute âme française viscéralement et étymologiquement attachée à la franchise, l'espionnage peut devenir le partage de nobles coeurs, aristocrates ou plébéiens, policiers ou journalistes, militaires ou simples amateurs : il suffit que la Patrie les ait interpellés, qu'elle leur ait fait valoir qu'aucune bassesse ne saurait sortir du devoir sacré, de la sublime Cause, pour qu'ils acceptent une morale nouvelle aussi exigeante que la morale naturelle dont elle, la Patrie, est la suprême valeur... Déjà abondamment illustrée dans l'espionnage primitif qui avait fait les beaux jours de la littérature populaire revancharde entre 1870 et 1914, la morale patriote n'avait plus besoin d'être aussi emphatique dans les années trente; mais, sous la plume d'un C. Robert-Dumas par exemple, elle n'en devait pas moins connaître une insolite variante, une version mystico-nationaliste de cette «communauté organique» dont les intellectuels de l'époque faisaient si grand cas : aux marges de la société, une phratricie de «spécialistes du négatif» communiant dans une passion pour la Patrie, mère archaïque commandant de singulières règles de reproduction⁷.

Enfin, l'espionnage chevaleresque (P. Nord, P. Apes-teguy, A. de Pourville...), déplaçant l'insistance sur les moyens, reconnaît la comparable noblesse des intentions des spécialistes d'en face, et atténue les crispations érythriques de l'espionnage revancharde pour introduire par l'Armée l'éthique professionnaliste, dominante dans le genre depuis les années cinquante. Alors qu'un P. Cheyney allait emblématiser cette dernière phase du genre, son premier roman traduit en 1940 chez Tallandier, *L'Agent secret no 1*, passa inaperçu : l'espionnage

chevaleresque était sans doute le bord extrême de ce que pouvait accepter le lectorat de cette paralittérature des années trente.

Curieusement, alors que, comme on le voit à ces brèves indications, il était déjà nettement caractérisé éthiquement et politiquement, le roman d'espionnage n'en avait pas pour autant conquis son autonomie, comme dans les années cinquante, avec les collections spécialisées, les attentes anticipées des lecteurs et la conscience de plus en plus claire chez les praticiens de la formation, par coagulation, de «lois du genre». Ceci n'avait pas empêché ce «roman d'espionnage d'avant le roman d'espionnage» d'avoir une histoire, faite de continuités et de ruptures, constituée de blocs distincts (de 1870 à Mata-Hari puis de Lucito à P. Cheyney pour la phase d'émergence, l'âge d'or de 1950 à 1965 puis le déclin de la forme populaire du genre jusqu'à aujourd'hui), histoire dans laquelle les discontinuités esthétiques ont eu un rôle aussi important que les mutations éthico-politiques⁸.

Pour réduire l'inévitable risque d'anachronisme par projection, je me proposais de repérer, dans des textes méta-génériques de l'époque (para-textes, réception critique...) les traces d'une de ces discontinuités esthétiques, intuitivement perceptible; inutile sans doute de préciser qu'à cause de son autonomie encore incertaine et de l'étroitesse de son univers de référence, la guerre secrète avait peu de chances d'attirer la convoitise de sévères esthétiques prescriptives qui sévissaient alors, que, dans la littérature populaire en général, rien ne ressemblait aux tonitruances des manifestes de l'avant-garde littéraire et que cette littérature n'a été que rarement, et encore bien superficiellement, un enjeu dans les débats idéologiques du temps. Moins encore que d'autres genres paralittéraires mieux établis, le roman d'espionnage n'était guère mentionné; confirmation de son piètre statut institutionnel certes, mais qui nous laisse sur notre faim.

Néanmoins, en 1930, après une décennie très pauvre pour le genre, Gabriel Bernard allait préfacer la série «Les drames de l'espionnage» avec un texte rudimentaire certes, mais précieux pour comprendre comment un praticien percevait alors son genre. Partons donc d'un bref extrait de cette préface dont ni la fonction plus apologétique que critique, ni le chauvinisme agaçant ne doivent masquer les catégories esthétiques qu'il articule.

Le public s'est toujours passionné - et actuellement plus qu'à aucune autre époque - pour les histoires de policiers, de détectives, d'espions. Et, contrairement à ce que certaines personnes croient, ce n'est nullement en Angleterre et en Amérique que ce genre littéraire, auquel on doit d'authentiques chefs-d'oeuvre, a pris naissance. Il y a parmi les oeuvres d'Alexandre Dumas père, de Balzac et de Victor Hugo, des romans célèbres qui sont, à proprement parler, des romans policiers. C'est d'ailleurs un fait incontestable que la plupart des romans policiers anglais les plus connus dérivent directement d'oeuvres françaises antérieures. Ils n'auraient vraisemblablement

blement jamais été écrits si les romanciers français n'avaient ouvert cette voie comme ils en ont ouvert tant d'autres.

(Tony, **Détective français**, prologue, Paris, Tallandier, p.3)

Programme éventuel d'une recherche érudite en littérature comparée? Rappeler l'influence de Gaboriau sur Conan Doyle (je suppose que c'est surtout à ça que fait allusion le dernier paragraphe) ne suffit plus aujourd'hui, ni souligner la date de parution du roman typiquement holmesien d'Henry Cauvain, **Maximilien Heller** (1886, soit un an avant la première nouvelle où Holmes devait apparaître). Remonter à Edgar Poe? U. Eizensweig (1983) montrait les aléas français du texte qui depuis la fin du XIX^e siècle fait office d'éponyme pour le roman policier; mais, plus emblématique encore des difficultés que l'on éprouve à épinglez les préséances chronologiques, considérez avec Y. Olivier-Martin (1985a) la place occupée par Frédéric Gaillardet, traducteur-adaptateur en 1846 du «Double assassinat de la rue Morgue» (dont je rappelle que l'action se passe à Paris), mais aussi auteur de deux authentiques nouvelles policières se déroulant aux États-Unis - **Souvenirs des États-Unis** (1841) et **Dixon, ou la funeste ressemblance** (1845).

Ce flou propre aux zones de contact s'accroît lorsqu'il s'agit de préciser la définition de ces «histoires de policiers, de détectives et d'espions». Que privilégiera-t-on? Le premier détective en chambre (dans **le Médecin confesseur**, 1825, de Victor Ducange)? Les premiers flics professionnels (dans **le Doigt de Dieu**, 1833, de Michel Masson)? Le premier roman judiciaire, roman de la victime (**Eulalie Pontois**, 1840, de Frédéric Soulié)? Et encore, tout ceci nous laisse avec la tâche de distinguer les espions, confondus avec les enquêteurs, et celle de leur trouver un ancêtre, américain (**The Spy**, 1822, de Fenimore Cooper), britannique (**England's Peril**, 1899, de William Le Queux) ou français (**l'Espion prussien**, 1873, de Victor Valmont, **les Espions**, 1874, d'Alexandre Brot)...

En outre, ne faudrait-il pas préciser le patronage distingué du genre - ce que fait G. Véraldi (1983) qui reprend à son compte l'innovation des grands ancêtres, Balzac avec **Joseph Balsamo** (1846), **Splendeurs et misères des courtisanes** (1838-1847), **une Ténébreuse Affaire** (1849), Stendhal avec **la Chartreuse de Parme** (1839), pour néanmoins prudemment les qualifier de «sources lointaines», avant d'en venir à la thèse des origines anglaises du roman d'espionnage, peu conciliable sans doute avec l'idée de G. Bernard. Et si cette quête d'un ancêtre présentable n'a pas convaincu, un aïeul de moindre importance serait à envisager (Paul Féval, **les Mystères de Londres**)⁹.

Ce n'est pas tant cette forme d'histoire littéraire dérivable de la préface de G. Bernard qui en fait le prix que le portrait qu'elle permet de dresser du roman d'espionnage en 1930. Outre l'indistinction de l'espion, son appartenance à la famille des enquêteurs de papier

- nous y reviendrons -, retenons l'interaction de trois groupes : les ancêtres, petits et grands, inconnus et célèbres, d'une part; les anglais ou américains traduits d'autre part; et, enfin, sous-entendus mais bien réels, dans la mesure où G. Bernard préface son propre roman, les contemporains.

Amalgamé ici aux enquêteurs, l'espion n'en était pas moins distingué, à la fois par la suite de la préface et par le paratexte de couverture¹⁰, le lecteur sachant donc à quoi s'en tenir quant aux «histoires d'espions». Au moment où parut cette préface, ces dernières n'étaient guère nombreuses, et moins nombreux encore le groupe des contemporains : A. Coutet (1930) et E. Fox (1930), publiés au Masque, G. Imann (1930), publié hors du circuit de la littérature populaire, G. de Téraumont (1930), mais surtout le SAS des années folles, la série best-seller «La guerre des cerveaux» de Ch. Lucietto (1926-1930); les traductions dans de telles circonstances pouvaient vite sembler envahissantes : onze romans de V. Williams dans la seule collection du Masque entre 1927 et 1930, où parurent en outre P. Oldfeld (1929), R.T.M. Scott (1929), J. Laurence (1930), alors qu'ailleurs on trouvait W.H. Slatter (1930) et la seule non-britannique, Théa v. Harbou (1928).

Appariés aux contemporains pour résister à ce débordement, les ancêtres restent bien flous, surtout si l'on réduit le propos de G. Bernard au seul espionnage; groupe inutile, donc? Nullement. G. Bernard négligeait de signaler dans la préface que «Les drames de l'espionnage» était en fait la réédition d'une série qu'il avait publiée en 1916¹¹, faisant de son auteur le représentant d'une tradition - reprise ou réinterprétation contemporaine de la phase pré-1918 du genre, petit ancêtre à côté des grands, parenté directe mais oubliée.

À défaut d'une esthétique programmatique, G. Bernard nous suggère donc cette double idée que l'espionnage est déjà identifiable en 1930 et qu'il pourrait être la résultante de forces esthétiques observables dans les années trente : l'importation et la tradition¹².

IMPORTATION

Facile à délimiter, ce groupe peut s'avérer mystificateur, qu'il soit surévalué, appréhendé anachroniquement à travers ce que le roman d'espionnage a pu devenir dans les années cinquante, avec ses nombreuses traductions et ses nombreuses fausses traductions; ou qu'il soit sous-évalué, appréhendé plus justement mais de façon beaucoup plus floue, comme une extension du roman policier.

Pour s'en tenir à ce dernier cas, si l'on a comptabilisé plus haut les romans d'espionnage parus en 1930, on n'a pas tenu compte, à cause de cette relative indistinction espion/enquêteur, de l'impression générale d'invasion que ressentit la littérature populaire dans les années

vingt par l'effet d'un double phénomène conjoncturel: l'âge d'or du roman de détection britannique dans cette décennie et le vide très important creusé par la guerre à la fois dans les rangs des auteurs d'avant-guerre et dans la génération suivante.

Néanmoins, avant la création du Masque, l'influence des romans importés sur le genre avait été à la mesure de la quantité traduite : très modeste. R. Kipling et J. Conrad, pour la littérature légitime, la série du Mouron rouge de la baronne E. Orczy, deux nouvelles de Conan Doyle¹³, **L'Énigme des sables** d'E. Childers, passé inaperçu lors de la parution française en 1915, et, pour continuer avec cette liste de best-sellers mal servis, deux courts textes de C. P. Oppenheim¹⁴, trois de J. Buchan¹⁵, un de W. Le Queux¹⁶... En outre, aucune traduction n'avait fait office d'œuvre codante pour le roman d'espionnage français. Situation bien différente de celle qui allait prévaloir à la fin des années quarante : l'apparition du professionnel mauvais sujet, adapté du thriller des pulps américains¹⁷, par des écrivains européens mais atlantistes, dont les héros seraient le plus souvent appointés par la CIA et dont les pseudonymes refléteraient la nouvelle américanophilie¹⁸.

Les années trente ont opéré la transition entre ces deux situations; quantitativement d'abord, puisqu'en une décennie seulement allait être publié le double de toutes les traductions parues précédemment; mais surtout, leur impact a été notablement accru d'avoir été largement concentré dans une collection, le Masque (entre les débuts de la collection et 1939, vingt-cinq romans d'espionnage, contre la moitié dispersée chez huit autres éditeurs), laquelle, par l'engouement d'A. Pigasse pour V. Williams et la variante espionnage du héros maléfique, déjà moins fréquentée par la littérature populaire de l'époque, contribua à faire du Pied-bot un type¹⁹. Événement éditorial qui devait plus compter que la publication des premières traductions de la nouvelle veine sceptique, remarquable sans doute (on pense à S. Maugham, 1932 ou E. Ambler, 1939), mais dont l'impact fut minime sur l'évolution du genre en France.

Alors que le roman policier était largement modelé par les traductions, l'espionnage les absorbait d'autant plus facilement qu'elles s'assimilaient facilement à une tradition autochtone, étant bien plus tributaires de la panoplie de la littérature populaire d'avant-guerre que des problèmes et méthodes de la guerre secrète - archaïsme qu'incarnerait **un Passager pour Folkestone** (1932) de J. S. Fletcher.

Ceci n'empêchait pas l'apport britannique de se distinguer de la tradition française, et donc d'y être complémentaire, dans le traitement du héros. Les français, à quelques exceptions près, avaient eu tendance à se transformer, sous la pression de considérations éthico-politiques inhérentes à l'univers de référence, en représentants d'un appareil d'État : ne fallait-il pas légitimer des moyens douteux par une fin insoupçonnable?

Face au même problème, la spy fiction britannique s'en était remise à une solution qui avait fait ses preuves dès l'origine du genre de part et d'autre de la Manche : l'espion amateur - gentleman édouardien, fidèle sans ostentation à l'Empire, à son roi et à son club, innocent se débrouillant au mieux de son ingéniosité et avec la chance du débutant au milieu des perfidies professionnelles des gens d'en face. Solution libéralo-individualiste plus désinvolte que celle théo-bureaucratique, plus caractéristique de la tradition française²⁰.

Influence modeste encore, donc. L'anglophilie par contre était parfois explicitement thématisée chez C. Lucietto (1928), E. Fox (1930) ou L.T. Jurdant (1939) - échange de bons procédés avec A. Christie pour Hercule Poirot, souvenir de l'aide des S. R. anglais à l'époque de la « Dame blanche » ou façon de contourner le neutralisme officiel de leur gouvernement pour ces deux derniers auteurs, d'origine belge?

En fait, si l'importation eut un impact réel sur le développement du genre, ce ne fut pas par le roman, mais plutôt par le biais de l'historiographie - nous y reviendrons.

TRADITION

Second partenaire, la tradition serait composée de deux ensembles de textes perpétuant la phase antérieure idéologiquement revancharde et esthétiquement ancrée dans la littérature populaire (sociétés secrètes, complots...) : les rééditions et les modulations modernes du vieux fonds.

Il est rare que le public de la littérature populaire soit averti qu'il a affaire à une réédition; conçue pour être consommée plus comme les périodiques que comme les livres relevant des belles-lettres, cette littérature est censée être aussi vite oubliée que lue et, celle des aficionados exclue, la mémoire de ses lecteurs censée retenir moins les noms d'auteurs et d'éditeurs que ceux des héros ou que les titres des séries²¹. En outre, réédités, plus de dix ans après leur parution originale, des romans surtout adressés à un jeune public ne risquaient vraiment pas d'être reconnus par la nouvelle tranche de public touché par la réédition.

On a vu que « Les Drame de l'espionnage » était une réédition, tout comme **L'Espion** (1927) du commandant de Wailly qui avait connu du succès pendant la guerre en feuilleton dans **le Journal des voyages**, comme **Monsieur l'espion et sa fille** (1928) ou **Berlingot et Radingois, contre-espions** (1923) de J. Drault, parus en feuilleton dans **l'Ouvrier** à partir de 1914, ou, dans la même collection Familia, **la Bombe silencieuse** (1927) de C. Dodeman, **Zéphirin le Détective** (1930) du comte de Lignières, mais aussi, dans le domaine anglais, la série du Mouron rouge de la baronne Orczy (rééditée au début des années trente par Nelson) ou le plus fameux

des romans de J. Buchan, **les Trente-neuf Marches** (1924, 1935, ...) - la liste n'est pas exhaustive.

Plus notable serait l'escouade de romanciers conservateurs qui tentèrent de sauvegarder des formules narratives mises au point aux alentours de la Grande Guerre et complètement négligées pendant les années vingt. G. Bernard pouvait développer son idée initiale de 1916, sans que le lecteur de 1930 ait perçu une solution de continuité entre les deux parties des aventures de l'inspecteur Tony. Pareillement, la série des exploits de Chantecoq s'était développée comme une amplification luxuriante autour de la pièce de théâtre **Coeur de française** qu'Arthur Bernède et Aristide Bruand avaient commise en 1912, rapidement transformée par le seul Bernède en un «roman dramatique et patriotique», de 128 fascicules, par l'expansion du rôle d'un héros initialement secondaire; roman lui-même étendu en un **Chantecoq** (1916) en quatre volumes que devaient conclure les fascicules d'une nouvelle série, «Les nouveaux exploits de Chantecoq» (1929)! Avec «Miss Téria», Marcel Allain combinait le thème de l'espionnage, déjà traité en compagnie de P. Souvestre dans la série «Nazen-l'air» et le personnage de l'héroïne inquiétante, de la même eau que Tigris ou Fatala. Et si Maurice Leblanc lui-même ne concourut pas au genre dans les années trente, les lupinades de J.-Joseph Renaud (**Le Document 127**, 1930) ou de Roger-Francis Didelot (**Samson Clairval contre service secret**, 1937) restèrent largement fidèles à la variante patriote du modèle.

Affaire de génération, peut-être? Car, si certains des auteurs nés autour de 1870 et qui avaient contribué à l'espionnage du début du siècle ne devaient plus rien lui offrir après leur effort de guerre (P. d'Ivoi, G. Le Rouge, R. Bringer, L. Sazie, G. Laroux...), le style d'espionnage de leurs contemporains G. de Téraumont ou J. de la Hire les rangeait aussi dans cette inspiration traditionaliste - le premier peut-être un peu plus sensible à l'air du temps (**Le Secret du sous-marin**, s.d., **L'Espionne aux pieds nus**, 1930), le second plus fidèle à la veine occulte et ne voyant dans l'espionnage qu'une des guises de son abondante inspiration mystère-et-complot (**La Nuit de Torrelwoch**, 1934). L'explication risque, certes, de s'avérer un peu courte si l'on considère des Paul Darcy ou des Jean-Toussaint Samat, non moins contemporains mais tout à fait étrangers à cette conception esthétiquement conservatrice de l'espionnage de fiction²²; néanmoins, la conservation d'une tradition idéologiquement et narrativement étroite ne pouvait pas tenir occupés de nombreux romanciers à produire un espionnage au charme déjà un peu suranné.

INNOVATION : L'HYBRIDATION

Ni le goût du public ou d'un éditeur pour le roman policier anglais ni le retour nostalgique à un vieux thème qui avait bien marché quinze ans plus tôt ne sauraient tenir lieu d'explications à la résurgence de l'espionnage dans les années trente; plus déterminantes auront été

évidemment la crise et ses retombées politiques, greffées sur les anxiétés nationalistes d'alors. Mais importation et tradition auraient pu sans peine véhiculer des variations à ce thème suggérées par l'actualité; ce qu'elles firent d'ailleurs - menace bolchevique chez W. H. Slatter, **les Bandits de Moscou** (1930), ou chez M. Allain (**op. cit.**), péril allemand chez V. Williams (**op. cit.**) ou chez F. Carco, **Blümelein 35** (1937)²³, affaires coloniales chez L. G. Blochman, **la Malle de Bombay** (1935) ou chez A. Bernède, **Zapata?...** (1929).

Comme d'autre part, on l'a vu, la grande mutation éthique du roman d'espionnage ne devait pas avoir lieu avant la fin des années quarante, c'est vers une explication esthétique qu'il faudra se tourner pour comprendre l'originalité de la physionomie de cette résurgence.

Ni quantitativement ni qualitativement les deux groupes de G. Bernard ne peuvent en effet expliquer le renouveau; au tout début de la décennie, et sous la plume d'un traditionaliste, il n'est peut-être pas surprenant que l'on ne rencontre pas ce qui, dans le groupe des contemporains, ne relève pas de la tradition. Aussi, pour rendre compte de l'innovation, troisième force à l'oeuvre dans l'émergence du roman d'espionnage, nous faudra-t-il quitter G. Bernard.

Rien qui ressemble à l'invention d'une forme narrative aussi caractéristique que celle du roman de détection; l'innovation en l'occurrence aura plutôt été pragmatique, communicationnelle. Or, s'il n'y a pas invention d'une nouvelle forme narrative, sans que pour autant il y ait pure répétition de l'espionnage revanchard de la tradition, c'est que le premier trait de cette physionomie aura été l'emprunt, l'hybridation, et son corrélat, l'improvisation d'un nouvel équilibre institutionnel et esthétique avec les genres impliqués dans cette hybridation, le roman d'aventures, le roman policier et l'historiographie de l'espionnage.

Bien longtemps après les éditeurs, leurs collections et les attentes des lecteurs par elles constituées, auteurs et critiques devaient tenter de soigneusement distinguer policier et espionnage, en particulier entre 1950 et 1970 quand le second allait concurrencer sérieusement le premier; comme l'indistinction n'était plus le fait des collections, la discrimination s'appliquait soit à une confusion des deux genres antérieur aux collections spécialisées, soit à une confusion dans l'esprit des lecteurs, en tous cas à une sorte d'hypothèse génologique spontanée («l'espionnage, né du policier, cohabitait avec lui avant son émancipation»).

En fait, issu du roman revanchard bien oublié, mais vivant comme un parasite sur des genres voisins pleinement autonomes, son développement devait faire du roman d'espionnage une entité formellement composite, ce qu'Alfu (1983) par exemple souligne dans des séries comme «Le Commander» (G.J. Arnaud) et «SAS» (G. de Villiers).

Le roman d'aventures est peu contraignant, du point de vue de son concept; le héros y doit surmonter et vaincre des obstacles multiples pour accomplir quelque mission d'importance axiologiquement valorisée²⁴. La tendance, très marquée après 1950, à spécialiser les collections paralittéraires devait atténuer le succès d'un genre qui avait connu son apogée dans les années trente: en dispersant ce héros, en le spécifiant, en le spécialisant dans des univers de référence fortement codés (espionnage, western, flibuste, guerre...) le plus souvent institutionnellement sanctionnés par l'autonomisation d'un genre²⁵, son détachement du tronc «aventure» commun. Le caractère international des intrigues incitées par le thème rendait prévisible le développement de l'espionnage sous l'égide du roman d'aventures exotiques. Moins connue que la fameuse série policière, la série «Émeraude» de la Librairie des Champs-Élysées²⁶ par exemple avait pris en compte l'intérêt du lectorat des années trente pour l'aventure exotique - il correspondait à l'apogée de l'assurance coloniale de la France. Or, sur dix-neuf titres parus dans cette série, huit traitaient directement d'espionnage et un plus indirectement²⁷, à côté de romans militaires, d'aventures maritimes... Pour le lecteur néanmoins, cette présence n'était pas perçue comme menace d'invasion ou d'altération - juste un nouveau visage de l'aventure exotique. Déjà peu intrusif en une telle concentration, l'espionnage mêlant en des proportions diverses aventure, enquête et exotisme se fondait dans d'autres collections déclinant l'aventure dans tous ses aspects : M. de Moulins, **l'Espionne du De-tham**, 1936, roman de l'épopée coloniale indochinoise à la saveur moins espionnage que le titre le laissait entendre, A. Bonneau²⁸, **l'Espion du «Savannah»**²⁹, 1939, mais aussi L. G. Barbadaux, **les Espions de Marrakech**, 1937, A. Bernard, **Adi l'espion**, 1936, E. Adenis, **Tu mourras le...**, 1935, ...

Grande période du roman d'aventures, cette décennie constitue aussi l'âge d'or du roman de détection (avec les années folles), le moment de la consécration universitaire³⁰, et de la naissance de ses premières collections spécialisées : le «Masque», l'«Empreinte», «Déetectives». Sans toujours suivre les canons du roman de détection classique et nonobstant l'une des fameuses règles de S.S. Van Dine excluant les associations criminelles des coupables éventuels, des auteurs tout à fait identifiés au roman policier s'adonnaient à l'occasion, sans déchoir, à l'espionnage de fiction : J. Decrest (**les Trois Jeunes Filles de Vienne**, 1934), C. de Richter³¹ (avec une trilogie **Cinq heures 42**, **l'Ombre de l'autre** et **le Signe de la lente mort**, 1934-1935, mais aussi **la Lumière qui saute**, 1933, **Celle qui devait mourir**, 1934 et, publié sous son nom, une adaptation de C. J. Daly, **l'Espion no 7**, 1936), A. Christie elle-même (avec le premier de la série des Berresford, **Mr. Brown**, 1932). Dotées depuis 1930 d'une procédure de consécration avec son Prix du roman d'aventures, les Éditions des Champs-Élysées, loin de répugner à l'univers de l'espionnage ou de le reléguer à l'insignifiance, accorde même son trophée à **l'Horrible mort de Miss Gildchrist**

de J. T. Samat en 1932, à **le Poisson chinois** de J. Bommart en 1934, à **Terre d'angoisse** de P. Nord en 1937, à **le Roi des sables** de P. Apestegey en 1939³²... Tout se passait comme si le roman policier, pressentant dans l'espionnage des scénarios potentiels pouvant l'enrichir, l'aidait à se faire une légitimité et que, parent pauvre, l'espionnage faisait honneur au riche cousin en se tenant élégamment à table: grande distinction médiévale et intertextuelle du roman d'Apestegey (donnant une suite espionnage à la geste de Lusignan et Saladin), impeccable contribution de P. Nord aux canons du roman de détection³³...

Le roman policier devait lui aussi trouver son compte dans cette association. En effet, le thème de l'espionnage permit à l'apolitique polar de ces années-là de continuer à superbement ignorer l'actualité³⁴ puisqu'un genre cousin se chargeait de rendre explicite le caractère implicitement nationaliste de l'espace caractéristique du roman de détection. On reconnaît là au passage une des idées d'U. Eisenzweig (1986); il pousse à l'extrême la position du discours critique des zélés du roman policier sur l'espionnage : la définition générique du policier excluait l'espionnage (ainsi que l'émblématiserait le personnage de Bauerstein dans **la Mystérieuse Affaire de Styles** d'A. Christie, «innocent du meurtre précisément parce qu'espion», 223), à telle enseigne que jamais les Grands Détectives ne se seraient occupés de ce monde où «l'ordre du discours national est directement mis en question» et où l'explicite nationalisme est renvoyé dans les préconstruits pour donner un meilleur relief à la clôture familiale. Malgré toute mon admiration pour ce remarquable essai, je ne peux que déplorer cette simplification abusive, formulée de telle sorte qu'elle n'est plus protégée par le projet de recherche d'un idéal-type du roman de détection annoncé en introduction. Faut-il rappeler que non seulement des écrivains de policier commirent de l'espionnage, mais que le Grand Détective par excellence, Holmes, s'y appliqua aussi et que tout en étant de classiques détections, des romans comme **l'Horrible Mort de Miss Gildchrist** ou **Double Crime sur la ligne Maginot** sont des histoires d'espionnage tout aussi classiques? Faut-il aussi rappeler que de même que la nation constitue l'horizon de la famille représentée dans nombre de romans de détection classiques, la famille, depuis les débuts du genre, dès après Sedan, constitue l'horizon de la nation dans nombre de romans d'espionnage français³⁵.

Le roman d'espionnage se développait donc comme un hybride; et une stricte discrimination policier/espionnage, acceptable intellectuellement au niveau de l'idéal-type, compréhensible polémiquement en une période de concurrence entre les deux genres, rend néanmoins bien mal compte de la situation réelle du thème de l'espionnage dans les collections des années trente. Elle contredit, à juste titre, le mythe d'un grand-ancêtre, mais du coup s'empêche de comprendre le sens et la fonction du

grand-ancêtre; le réflexe de la quête de grands-ancêtres semble irréprensible dans les discussions sur l'histoire des genres populaires, mais ce souci de légitimation ne va pas sans un coût dans l'exactitude de la description de ces genres.

Ils ne sont pas très nombreux les romanciers qui, ayant fait leur marque dans les années trente, ont continué à contribuer à l'espionnage d'après-guerre (R. Duchesne, M. Limat, A. Machard, J. Bommart, P. Nord); moins nombreux encore ceux qui parmi eux pouvaient prétendre avoir fait une oeuvre codante (J. Bommart, P. Nord). Avec son Prix du roman d'aventures, en 1937, les films tirés de ses romans déjà dans les années trente, son rôle glorieux au sein de la Résistance, ses écrits ultérieurs sur l'espionnage réel, ses techniques et son histoire, la distinction toute militaire de ses textes patriotiques, son rôle de directeur de collection chez Fayard, sa contribution à l'éphémère revue **Espionnage**, celle, plus prolongée au **Saint-Magazine**, sa longue participation au jury du Prix du roman d'aventures et surtout l'extrême fertilité de sa plume, tout ceci faisait de P. Nord le candidat tout désigné pour jouer le rôle de héros éponyme³⁶. On peut certes discuter de ce choix. Toute révérence gardée, en quoi ses romans des années trente étaient-ils exemplairement originels? Par la persistance de leur auteur peut-être - si l'on considère la qualité des textes de L. G. Blochman, J.-T. Samat, P. ApesteGuy, ou le succès de la série de C. Robert-Dumas, ou le caractère un peu archaïsant d'autres auteurs du Masque?... Parce qu'ils se détachaient «du tronc du roman d'aventures et de son action-poursuite pour être construit avec la même rigueur dramatique qu'une enquête policière»³⁷, pourtant un seigneur de bien moindre parage comme le comte de Lignières s'y était appliqué dès 1930³⁸ avec son Zéphirin, digne émule de Rouletabille, ou J.-T. Samat, dès 1932?... Mais l'effet rétroactif de ce choix est plus intéressant. Il fait négliger l'importance de l'espionnage revanchard et de la tradition qui le perpétuait, il fait oublier l'incidence des traductions, il réduit à sa plus simple expression la perception globale que le lecteur de l'époque pouvait avoir du thème, il laisse ignorer la richesse du discours historiographique sur l'espionnage propre à cette décennie; par contre, il emphatise et valorise une hybridation. L'énigme de **Double Crime sur la ligne Maginot**, par son caractère conventionnel, voire d'énigme-parangon dans le roman policier (le crime-en-local-clos), permettait à tout amateur d'apprécier la virtuosité de l'auteur, et le titre n'a pas peu contribué à ériger la statue de P. Nord en père fondateur (n'y entend-on pas résonner le **Double Assassinat de la rue Morgue** réputé avoir justement ouvert l'histoire du roman policier³⁹). Une lecture archéologique de la fonction du grand-ancêtre par ailleurs leurrante confirme donc l'hybridation comme premier principe d'innovation esthétique dans le roman d'espionnage de cette époque.

INNOVATION : L'ESPION DE PAPIER ET SON DOUBLE

Parent pauvre, genre hybride...; tout ceci n'empêchait pas l'espion d'apparaître comme un plausible héros dans des cantons assez éloignés les uns des autres: depuis la littérature-jeunesse bien-pensante (M. Hembe, **Le Jeune Patriote**, s.d.) jusqu'à la littérature sentimentale (Brada, **Prise au piège**, 1937), depuis la frange best-seller des belles-lettres (A. Machard, **l'Espionne du ciel**, 1938) jusqu'à son coeur (S. Maugham, **Mr Ashenden, agent secret**, 1932) - modeste mais tangible consécration. En fait, plus encore qu'en 1915, l'espion était à l'ordre du jour.

Avez-vous entendu parler de cette armée française qui, moins brillante que l'officielle, fait pourtant dans l'ombre une besogne aussi nécessaire que périlleuse?

Ah, ah, Deuxième Bureau, alors? Je connais peu de choses sur nos services d'espionnage, juste ce qu'en ont révélé au public des films de cinéma... J'ai vu **les Loups entre eux**...

(R. Duchesne, **Le Document secret**, 1938:3).

Cinéma, révélation. Lucienne, l'innocente de Duchesne, brusquement mise en contact avec l'univers secret de l'espionnage, cite un film en guise de recensement de ses connaissances sur cet univers.

Le cinéma, en effet, a sans doute beaucoup fait pour populariser l'espionnage dans cette décennie, consécration autrement spectaculaire que la première. À partir du **Spione** (1928) de Fritz Lang, dont la scénariste, Théa v. Harbou, devait tirer une «novélisation» traduite et publiée la même année⁴⁰, des films américains comme **The Scarlet Pimpernel** (1935) de Harold Young, tiré de la baronne Orczy, anglais comme **The 39 Steps** (1935) d'Alfred Hitchcock, tiré de John Buchan, français comme **Deuxième Bureau** (1935) de Pierre Billon, tiré de Charles Robert-Dumas, allaient sensiblement élargir l'audience de l'espionnage. En 1936, deux autres romans de Robert-Dumas sont portés à l'écran (**l'Homme à abattre** et **les Loups entre eux** de Léon Mathot), un autre film de Hitchcock (**Secret Agent**), en 1937 ceux de P. Nord et J. Bommart (**Double Crime sur la ligne Maginot** de Maurice de Canonge et **la Bataille silencieuse** de Georges Lampin), en 1938 **Capitaine Benoît** de M. de Canonge d'après Robert-Dumas, **The Lady Vanishes** de Hitchcock, en 1939 **Confessions of a Nazi Spy** d'Anatole Litvak, **The Spy in Black** de Michael Powell (tous deux produits aux États-Unis), **Face au destin** de Henri Fescourt d'après Robert-Dumas et **Deuxième Bureau contre Kommandantur** de René Jayet, d'après P. Nord⁴¹...

Outre ces extensions du thème en dehors de l'enclos de la littérature populaire, d'autres facteurs accrurent la visibilité de l'espionnage, et sans le truchement de la littérature cette fois-ci. Une mutation s'opérait alors dans la conception que l'État se faisait de l'espionnage. La loi, qui jusqu'en 1936 ne définissait pas le «secret de Défense nationale», qui ne distinguait pas «espionnage»

de «trahison» et qui, en comparaison de la sévérité allemande ou britannique, châtiât bénévolement, cette loi fut amendée drastiquement. La trahison n'ayant plus de caractère politique, seuls les tribunaux militaires allaient avoir compétence pour juger; traditionnellement intransigeants en matière d'espionnage, ils disposaient de la peine de mort - l'enseigne de vaisseau Marc Aubert fut le premier à éprouver la nouvelle rigueur de la loi, il devait être fusillé en mars 1939. D'autre part, la réorganisation du contre-espionnage le rendit notablement plus efficace⁴² - surtout avec la création de brigades de Surveillance du territoire au ministère de l'Intérieur et l'harmonisation de leurs tâches avec les militaires de la Section de Centralisation des Renseignements⁴³. Tout ceci n'était néanmoins pas spectaculaire, et ce fut de façon plus diffuse que l'imaginaire de l'époque s'imbibait d'obsidionales hantises, surtout branchées sur les brutales et meurtrières démonstrations de la clandestine «Cagoule» et sur les moins visibles mais tout aussi sanglantes activités clandestines des agents de Moscou, de Berlin ou de Rome : conditions bien propres à réveiller une causalité diabolique. Cet intérêt inquiet pour la signification de l'actualité allait par exemple s'incarner dans la création d'une revue, en 1935, par Robert Menneville, **l'Espionnage international**. Il faut dire que, aussi mystificatrice fût-elle, cette pente parano-interprétative s'appuyait sur un savoir positif nouveau.

Entre Sedan et les années trente, les questions politiques, éthiques ou techniques de l'espionnage n'avaient guère connues de vulgarisation⁴⁴ - quelques livres de souvenirs, comme **mes Souvenirs d'espionnage** (1908) de Lajoux, **Souvenirs d'un agent secret de l'Allemagne**, 1916, d'A.K. Graves, des recueils d'«affaires», plus ambitieux, de P. Lenoir (**l'Espionnage allemand en France**, 1908, **Espions, espionnage**, 1916-1917⁴⁵), les campagnes pamphlétaires de L. Daudet réunies plus tard en volumes... En fait, ces questions n'étaient pas l'objet de discussions vigoureuses même chez les spécialistes - deux dissertations juridiques, de R. Detourbet, en 1898, et du capitaine F. Routier, en 1916, sur espionnage et trahison, des textes militaires à visée pédagogique comme celui de réformateur de l'Armée des débuts de la III^e République, le général J.-L. Lewal, **Études de guerre**, 2 vol., 1881, ou **l'Espionnage**, 1888, de N. de Chilly, ou **Études pratiques du service de renseignement**, 1910...

Tel n'allait plus être le cas dans les années trente, avec l'impressionnant développement de toute une littérature historiographique consacrée à l'espionnage. Ce nouveau déploiement fut surtout le fait d'un éditeur, Payot, qui, avec sa collection «Mémoires, études et documents pour servir à l'étude de la guerre mondiale» permit à un public sans doute différent de celui des romans populaires de se familiariser avec bien des aspects de cette guerre secrète qui s'était déroulée dans les coulisses de la guerre ouverte. À elle seule, avec sa trentaine de titres, cette collection devait publier autant sur l'espionnage que la dizaine d'éditeurs qui concoururent à donner alors une nouvelle impulsion

à ce nouveau secteur de l'histoire contemporaine. Pour l'anecdote, rappelons que l'espionnage avait fait une première et singulière apparition chez Payot bien avant que le succès de la narration par le colonel T.E. Lawrence de sa tentative de déstabilisation de l'Empire ottoman (**la Révolte dans le désert**, 1916-1918, 1928) ne conduise à la création d'une collection spécialisée; en effet, quelques années après l'installation de l'éditeur suisse à Paris, en pleine guerre, il avait publié un roman d'espionnage rageusement chauvin, bien dans le goût du temps, bien loin de l'édition scientifique, **l'Araignée du Kaiser**, 1916, de G. de la Fouchardière!

Étonnante discrétion des espions français! Seuls J. Crozier et L. Lacaze livrèrent des mémoires à cette collection, qui ne comprit en tout que quatre titres vernaculaires (c'est-à-dire moins que les traductions de l'allemand); sans être tout à fait aussi disproportionnée, l'importance relative des traductions en ce domaine était alors considérable - environ la moitié des titres publiés chez d'autres éditeurs. Remarquable effort d'information d'un éditeur dans un domaine qui incitait plus à la territorialisation ligne-bleue-des-Vosges qu'au cosmopolitisme intellectuel.

Moins portées sur la traduction ou le libéralisme savant, et plus modestes (une dizaine de titres seulement), les Éditions de France d'H. de Carbuca n'en imprimèrent pas moins leur marque à la nouvelle représentation que le public commençait à se faire de la guerre secrète, avec des témoignages comme ceux de Marthe Richard (une espionne que son ancien chef, le commandant Ladoux, avait rendue célèbre par un livre paru en 1932), de Ladoux lui-même (pour ses seuls mémoires posthumes, le reste ayant été publié ailleurs), mais surtout avec trois des livres du best-seller spécialisé dans les «dessous» de l'espionnage, Robert Boucard (deux autres recueils de «révélation explosives» devaient paraître aux Éditions documentaires).

La collection «Mémoires de guerre secrète» de la Librairie des Champs-Élysées ne se fondait pas beaucoup elle non plus sur les traductions; elle fit surtout la part belle au commandant Ladoux qui avait eu l'initiative de la Section de centralisation des renseignements du Deuxième Bureau de l'Armée (officiellement, et tardivement créée en mai 1915) et fut de facto le chef du contre-espionnage jusqu'en octobre 1917, puisque la police (la Sûreté), mais aussi la censure (Bureau de presse, Commission de contrôle télégraphique, Commission du contrôle postal), les postes frontière et même la propagande aérienne relevaient de son autorité; «tombeur» de Mata-Hari, lui-même injustement soupçonné d'espionnage, l'un des rares contre-espions français de haut rang⁴⁶ ayant accepté la publicité, Ladoux avait tout pour devenir personnage de roman (ce qu'il devint chez P. Yrondy, par exemple).

Enfin, il y avait la collection «Guerre secrète» de Baudinière...

INNOVATION : LE RÉALISME ÉQUIVOQUE

Ces quatre éditeurs forment un camaïeu conduisant insensiblement à l'aspect le plus inédit de l'esthétique des années trente en matière d'espionnage. Remarquez les relations qu'entretenaient chez chacun d'eux l'espion de papier et son double. Payot ne publiait pas de littérature; les Éditions de France avait développé une collection de romans policiers («À ne pas lire la nuit») dans laquelle quelques romans d'espionnage s'étaient glissés, mais ses livres sur l'espionnage réel avaient paru dans une collection éditorialement informée⁴⁷; en une dizaine d'années la collection du «Masque» avait en quelque sorte fait oublier son éditeur, la Librairie des Champs-Élysées, au point que la couverture des volumes de «Mémoires de guerre secrète» étaient frappées, comme celles des polars (et des romans d'espionnage) du célèbre masque-et-plume, même s'il n'y avait aucun échange roman-historiographie entre les deux collections. Et voilà que Baudinière inventait pour le lecteur une nouvelle appréhension du discours sur l'espionnage : le contrat de lecture équivoque.

Avant les années trente, l'encyclopédie d'un lecteur, en matière d'espionnage, ne pouvait guère être constituée que par le modèle préconstruit issu des romans des francs-tireurs de l'après-Sedan - comme **les Espions**, 1874, d'A. Brot - modèle réactivé par la littérature revancharde des alentours de 1914 et qui devait plus à une construction idéologique qu'à l'observation; c'est en outre médiatisées par la justice et la presse que certaines affaires de cette époque devinrent publiques, comme celles de Bolo Pacha, du comte Armand ou même celle, célèbre, de Mata-Hari, qu'un tour supplémentaire devait d'ailleurs rendre au théâtre et au roman - laissant à la littérature le paradoxal soin d'illustrer un topos qui allait faire fortune dans le discours sur l'espionnage : «la réalité dépasse la fiction». Sans doute capable de la dépasser, elle avait d'autant plus de peine à s'en distinguer qu'au delà de ces affaires particulières, l'objet même des énoncés prétendant cerner cette réalité, secret par nature, se prêtait bien mal à la mesure de leur valeur de vérité!

Paradoxe épistémique que, beaucoup plus tôt, W. Le Queux avait instillé dans le roman d'espionnage britannique. Le succès de Le Queux avait été largement redevable à l'essor de la presse de masse d'A. Harcourt dans l'Angleterre édouardienne. Né d'un genre spéculatif, la stratégie-fiction, l'espionnage fournissait selon lui le principe élémentaire et universel de l'Histoire en train de se faire, la causalité diabolique, simple et cryptique, par laquelle s'expliquait la complexité d'un monde devenu incompréhensible à la lower-middle class, de ne plus ressembler à l'empire stable de Victoria; de plus, maître-penseur bon marché, inspiré tant par le support journalistique (sa première stratégie-fiction par exemple, son premier succès, **The Great War in England in 1897**, 1894, adoptait le ton d'un reportage) que par ses penchants mythomaniaques, Le Queux avait réussi

à imposer à son lectorat un mode d'emploi de ses textes les transformant en quasi-reportages, en enquêtes à peine fictionnalisées - à l'apogée de son influence sur le public, il se présentait⁴⁸ dans l'héroïque posture de la voix clamant dans le désert des vérités que le gouvernement préférait ignorer, vérités obtenues par ascèse et dévoilement : une dure enquête d'un an, entreprise par Le Queux lui-même et un policier ami, révélant les protéiformes manigances des cinq mille espions allemands séjournant alors en Angleterre!

Et il était cru! L'efficacité de la stratégie pragmatique peut se mesurer à la quantité de ses dupes et à leur qualité (nombre de contre-espions amateurs envoyèrent à leur audacieux porte-parole leurs vigilantes observations, leurs suspensions : le flot de ces lettres devait convaincre Edmonds puis le Secrétaire d'État à la Guerre, R.B. Haldane, et ultérieurement conduire au vote de l'Official Secrets Act de 1911; le lieutenant-colonel J. Edmonds fut responsable du contre-espionnage au War Office à partir de 1907, le colonel M. Lockwood, député, interpella le gouvernement aux Communes en 1908 sur ce fameux réseau des cinq mille espions allemands!...)

Le Queux, mais aussi Hill, Pemberton, Oppenheim, Tracy ou Childers avaient bien contribué à la solution d'un problème de sécurité nationale, en rendant leurs compatriotes conscients de la menace qui planait sur l'Angleterre - dans le même temps qu'ils inventaient ce problème de toutes pièces! Ici, la fiction précédait la réalité⁴⁹. En outre, si l'on considère le nombre de romanciers anglais pouvant se prévaloir d'un passé d'agent secret, on peut dire que l'invention de Le Queux avait établi un modèle exemplaire de l'écrivain d'espionnage dans l'horizon d'attente des lecteurs anglais.

Le Queux et ses confrères restèrent largement inconnus du public français. Germanophobie, mentalité obsidionale, chauvinisme outrancier et journalisme : à la même époque, un L. Daudet aurait pu jouer un rôle comparable; mais, malgré **L'Avant-guerre. Études et documents sur l'espionnage juif-allemand en France depuis l'affaire Dreyfus** (1913) et **la Vermine du monde, roman de l'espionnage allemand** (1916), on était encore loin de la spy fiction dont se fixait les traits en Angleterre. Il fallut attendre la série best-seller «La guerre des cerveaux», publiée chez un éditeur très sérieux, plus connu pour ses ouvrages militaires que pour ses romans, Berger-Levrault, pour que cette esthétique de l'ambiguïté fût introduite durablement dans le genre en France.

Pour le public, l'innovation était d'importance. De l'auteur lui-même, Charles Lucietto, il ne savait rien, ce qui permettait d'accréditer la croyance de son appartenance aux services de renseignements⁵⁰. Outre la réputation de l'éditeur, le reste du paratexte des volumes de la série établissait fermement un cadrage historiographique; dans le premier par exemple, le sous-titre annonçait «Mémoires d'un agent des services secrets

de l'Entente», la préface, pour authentifier les mémoires de cet agent anonyme dont l'auteur prétend n'être que le truchement, la préface donc donne le fac-similé d'un «document secret de la plus haute importance» - en fait, le bulletin de recherches d'un espion grec - accompagné de l'argument :

...comme bien on pense, de pareils documents sont rarissimes. Seuls peuvent en avoir connaissance les agents spécialisés «détachés en mission» au ministère de la Guerre et au ministère de la Marine. C'est dire que le signalement d'espion ci-dessus provient d'une source sérieuse et que, à lui seul, si nous ne possédions d'autres pièces aussi probantes, il suffirait à authentifier les «mémoires» qui vont suivre. (Ch. Lucieto, *En Mission spéciale*, 1926:IX)

Dans le texte lui-même, l'agent anonyme de ce premier volume était certes bien le héros de quelques-unes des enquêtes de contre-espionnage évoquées, mais sans que ses aventures constituassent une réaction forte pour toutes les autres anecdotes, où d'autres que lui avaient la vedette - double modestie donc du héros et du truchement. Le récit définissait en quelque sorte l'espionnage en extension et par ostension, comme subordonné à une fin didactique. Ailleurs, par exemple dans *Livrés à l'ennemi* (1928), Lucieto prenait le risque de demander au lecteur un effort outrepassant nettement le manichéisme simplet de ses prédécesseurs⁵¹ : envisager l'in vraisemblable hypothèse d'une collusion militaire entre l'Allemagne et les Soviétiques! Enfin des documents divers, cryptogrammes, cartes, illustrations, photographies ajoutaient à ses textes un zeste d'authenticité.

Néanmoins, le sous-titre de *L'Espion du Kaiser* (1929) introduisait un contrat de lecture équivoque : «roman documentaire». L'indécision du lecteur, sa perplexité, tel était donc l'effet visiblement recherché : argumenter l'authenticité de ces textes ne se réduisait-il pas en l'exhibition et la manipulation d'indices d'authenticité conventionnels; informés peut-être, les épisodes de la lutte secrète menée par le journaliste James Nobody (rusé Ulysse? vengeur vernien? ou indice de fictionnalité?) contre le Dr Weber de *Livrés à l'ennemi* ou le Schwarzteuffel du *Diable noir* (1928), ne s'apparentaient-ils pas étrangement aux inventions de Souvestre et Allain ou de V. Williams?

Pour les uns, cette équivoque devait absolument être levée, et, R. Boucard en tête, l'historiographie journalistique allait déployer toute une rhétorique de la révélation pour éloigner de son discours tout soupçon d'invention romanesque⁵². Par contre, l'éditeur Baudinière allait institutionnaliser cette équivoque.

Le nom de la collection, «Guerre secrète», opérait la délimitation thématique. Mais apparaissait sur toutes les couvertures une seconde mention, «Histoire vécue», qui remplissait une triple fonction : l'éditeur assignait sans doute une fin publicitaire à cet insistant memento qui, aussi bien devenait l'estampille d'authenticité donnée par l'éditeur à ses produits et qui, dernier avatar, devenait pour le lecteur un mode d'emploi, le contrat

rudimentaire proposé par le livre. Unicité thématique et unicité de la formule contractuelle bien nécessaire quand l'on considère la disparité de ces livres et de leurs auteurs, complètement étrangère à ce que devaient devenir les collections d'espionnage ultérieures. Sous une même couverture s'exposaient des romans typiques de l'inspiration aventures-exotiques, comme E. Adenis (1935) ou J.-T. Samat avec sa série «Les aventures de Jean-Marie Le Couldrier» (1934-1936), mais aussi des biographies (P. G. M. de Chanaud, *une Rescapée de la Caponnière*, 1937; F. Duchesne de Vauvert, *le Majordome, prince des espions*, 1932), des mémoires (J. Claës, *Mes Souvenirs d'agent double*, 1935; L. Lombard, *Face au peloton*, 1937...), l'histoire de tel épisode de la guerre secrète ou de tel service de renseignement (M. Le Guillaume, *Ch. 402, 2^e Bureau marin*, 1936; E. Grill, *Intelligence Service*, 1937, ...), des commentaires sur l'Histoire immédiate ou sur des périodes révolues à partir de la causalité diabolique des S.R. (J. Bardanne, P. Allard...), des récits qui, par l'évidence de leur interprétant intertextuel, favorisaient une lecture romanesque (comme les «mademoiselle Maupin-chez-les-espions», dramatiques histoires où la tromperie féminine redoublée par la tromperie professionnelle conduit à travestir le sexe même des protagonistes : G. d'Alem, 1935; R.A. Cantel, 1937; ...); se côtoyaient d'ex-espions s'étant fait une notoriété à partir de leur ancienne activité (M. Mackenna, J. Violan,...), des journalistes (J. Bardanne, ...), des romanciers populaires (L. Prache, P. Darcy,...) ou reconnus par les belles-lettres (J. Maublère, G. de Raulin,...).

Rien de tout ceci qui n'ait existé ailleurs; causalité diabolique (M. Verne, *les Hommes aux 1000 visages*, 1934; T. E. Lawrence, *la Révolte dans le désert*, 1928; B. Thomson, *la Chasse aux espions*, s.d., W. Nicolaï, *Force secrète*, 1932; M. Lebrun, *Mes Treize Missions*, s.d.,...), histoire (L. J. Thomas, *la Campagne du colonel Lawrence*, 1933; J. W. Thomson et S. K. Padover, *L'Espionnage politique en Europe de 1500 à 1815*, 1938; M. Laporte, *Histoire de l'Okhrana*, 1935;...), anciens espions (L. Lacaze, M. Ronge, V. Rintelen,...), journalistes (X. de Hautecloque, ...), romanciers (P. Apesteguy, P. Nord, J. Bommart,...). Mais nulle part la coexistence n'était si manifeste, ni si intégrée.

L'hétéroclite de ces juxtapositions avait pour effet de diluer la frontière entre fait et fiction. Du dévoilement d'un univers caché - au principe de tout discours sur l'espionnage - on avait pu espérer le vrai; or, en évitant le tapage journalistique trop flagrant ou un habillage paralittéraire trop reconnaissable, ces livres ne pouvaient guère aller au delà du plausible. Mais quel censeur allait s'en plaindre? Le témoin? Mais voilà qui lui offrait un créneau et la possibilité de développer le topos du «mépris du romanesque». L'historien? Faut-il rappeler qu'aujourd'hui encore le vide laissé par la destruction des archives du S.R. français en 1940 laisse ce lecteur expert bien désarmé pour trancher (au point que le tapageur R. Boucard est parfois une des rares sources disponibles!). Bien plutôt, il nous faut esquisser

le corollaire du contrat équivoque : le lecteur ambivalent. Le contenu même de la littérature historiographique, tout autant que celui des romans d'espionnage fondés sur une fabula de tromperie, était une école du soupçon, pour un lecteur qui ne s'en laisserait plus conter; mais, espérant le vrai et n'accédant qu'au plausible, le voilà qui découvrait que le dévoilement était divertissant, et que le plaisir était justement de s'en laisser conter des «peut-être vraies», des «quasiment réelles»!

Peut-être plus encore qu'à un héros éponyme, ce serait donc à un éditeur que le roman d'espionnage doit son plus radical remaniement dans les années trente : son autonomisation dans une collection, remarquable à un double titre - par sa spécialisation, puisque «Guerre secrète» peut se targuer d'être la première collection d'espionnage, et par l'originalité contractuelle de son réalisme équivoque. En outre, mieux que d'autres maisons d'édition qui allaient poursuivre leurs activités après la fin de la guerre, comme la Librairie des Champs-Élysées ou Ferenczi, Baudinière emblématise le nouvel espionnage des années trente pour une autre raison. L'Occupation devait être en effet doublement déterminante dans son destin; d'une part, la fameuse liste Otto proscrivait un genre, le roman d'espionnage⁵³; d'autre part, Baudinière allait si bien s'accommoder de l'Occupant que la Libération ne devait pas être tendre avec lui⁵⁴: contingences mariant l'air du temps et un genre, une époque et une collection.

Issu ni d'autrefois, ni d'ailleurs, le dynamisme du roman d'espionnage ne lui est pas non plus venu d'en haut, d'une quelconque esthétique prescriptive. L'air du temps était au réalisme, le genre n'y a pas échappé; néanmoins, le développement par hybridation avec des genres aux fabulae conventionnelles n'était peut-être pas la meilleure garantie de réalisme, ni le réalisme lui-même, en matière d'espionnage, le meilleur garde-fou contre le paradoxe. Ébauchons-en un dernier; une nouvelle esthétique du genre semble bien à l'œuvre dans ce qui était ici brièvement décrit, plus réaliste dit-on (Véraldi, *op. cit.*, Schweighaeuser, *op. cit.*), alors qu'elle est sans doute moins au service du réel (lui-même bien évanescant, bien insaisissable, bien grevé de secrets et de leurres) que d'un nouveau paradigme épistémologique très différent de celui de l'indice, qui prévalait dans le roman d'aventures et dans le roman de détection : le paradigme du jeu, devant permettre de saisir ensemble l'activité littéraire elle-même et ce dont elle traite, le Spionspiel.

La recherche dont ce texte est issu a été rendue possible par une subvention du CRSH.

1. L'étude d'E. Neveu porte sur un corpus de romans publiés entre 1965 et 1977.
2. En 1913, il avait publié, dans la série «Les Héroïques» de Fayard, un roman militaire revanchard quasi mystique, psichariste.
3. Sur la place de l'espionnage traduit dans le système du genre, voir infra.
4. Aristide Viaud, le ministre dont il est l'agent spécial, ne lui avait pas dit que Miss Téria travaillait elle aussi secrètement pour lui. L'amour d'Yvon pour l'aventurière n'est pas payé de retour : sa récompense le rattache plus étroitement à l'armée et l'éloigne des trois autres héros, tous civils.
5. En fait, la vengeance qu'il poursuit, pour laver le nom de son père injustement accusé de collusion avec l'ennemi, souvent invoquée pour justifier la présence de cet amateur, ne reçoit qu'un très rudimentaire développement narratif.
6. Claude et le lecteur croient Miss Téria agente de l'Intelligence Service.
7. Cf. P. Bleton (1982).
8. Lier l'origine du roman d'espionnage à la guerre froide comme le proposait Ambrosetti (1973) est bien réducteur, comme on le voit; et cela le conduit à des pirouettes guère convaincantes (comme l'élimination d'E. Ambler du genre, pour avoir eu la malencontreuse idée de publier trop tôt!).
9. Sur Masson et Soulié, voir Y. Oliver-Martin (1985a et b); sur les origines anglaises de l'espionnage, voir G. Véraldi (1983); sur Brot et Valmont, voir P. Bleton (1986 et à paraître, b); sur la place du *Mystère de Londres* dans le roman d'espionnage, voir P. Bleton (1984).
Il faut aussi rappeler que l'espion avait eu, antérieurement à cela, un rôle crucial dans un genre typique du XVIII^e siècle, les «lettres persanes»; mais bien entendu, ce dernier n'a pas grand chose à voir avec ce que nous appelons aujourd'hui «roman d'espionnage».
10. On peut lire en préface par exemple :
C'est dans la période qui s'étend entre la guerre de 1870-1871 et celle de 1914-1918, que les agents du gouvernement impérial allemand couvrirent toute l'Europe d'un réseau d'investigations occultes dont l'ampleur et la subtilité donnent le vertige [...]
[...] dans la personnalité de Tony, ils reconnaîtront l'incarnation du type de ces vaillants serviteurs de notre pays qui risquèrent presque journellement leur vie et dépensèrent une effrayante somme d'intelligence et d'humilité pour neutraliser, dans la mesure du possible, l'action des espions et des agents secrets [...] (*ibid.*, p. 5)
Quant au paratexte : cette série du «livre national» de Talandier, «Espions, policiers, détectives», comprenait les 19 fascicules de «Les drames de l'espionnage», les fascicules policiers de L. Sazie («Les exploits de Martin Numa»), 5 fascicules criminel-mystérieux de G. Bernard («Satanas», à ne pas confondre avec le fascicule du même titre dans la série «Les vampires», 1916, de L. Feuillade et G. Meirs) et s'achevait sur les 9 fascicules d'une suite à l'espionnage de G. Bernard, «Nouvelles aventures de Tony».
11. Chez Offenstadt, sous le titre «Les mystères de la cour de Berlin», et le sous-titre «Les drames de l'espionnage»; prudent, G. Bernard avait alors utilisé un pseudonyme pour signer : Pierre de Chantenay.
12. Même si l'on peut conserver l'intuition d'un systémiste comme José Lambert (1980), pour qui un système littéraire national est la résultante de trois forces (tradition, importation et production) - en remarquant sa proximité avec celle de G. Bernard (ancêtres, anglo-saxons et contemporains), - il manquerait le principe de dynamisation, de passage d'un état d'équilibre au suivant: ce qu'il nous faudra explorer plus loin.

13. «Les plans de Bruce-Partington» et «Son dernier coup d'archet».
14. **Le Complot et le Double Traître.**
15. **Les Trente-neuf Marches, le Prophète en manteau vert, la Troisième Aventure de Monsieur Constance.**
16. **L'Histoire extraordinaire de Raspoutine.**
17. Le changement de style était finement analysé et remis dans le contexte plus large de la culture prolo-britannique par Hoggart (1957).
18. Ainsi que J. Lambert (*op. cit.*) le notait, «le roman historique, le conte fantastique (et au XX^e siècle: le roman policier, la B.D. ou la science-fiction) se sont implantés en France comme des genres étrangers en attendant qu'une francisation progressive se fasse jour notamment par l'intermédiaire de pseudo-traductions : on a cherché systématiquement à leur attribuer une paternité française, dès que leur succès était assuré» (249).
19. Dix-neuf titres de V. Williams publiés entre 1927 et 1939.
20. Sur ce point, voir P. Bleton (1987); sur la naissance de la spy fiction voir D. A. T. Stafford (1981) et C. Andrew (1985); sur son histoire ultérieure on peut choisir LeRoy Panek (1981).
21. Dans **les Mots** par exemple, Sartre retrouve des souvenirs de lecture d'enfance très vifs, sans pouvoir nommer la série qu'il évoque (vraisemblablement, une de J. Moselli); comme nom commun, «zigomar» a connu une fortune et une longévité dépassant de très loin celles de Léon Sazie et de son sinistre héros... etc.
22. G. Bernard, 1885-1934; A. Bernède, 1871-1937; M. Leblanc, 1864-1941; G. de Téra mond, 1869-1957; J. de la Hire, 1878-1956; P. Darcy, 1884-1965; J.-T. Samat, 1871-1944; F. Carco, 1886-1958...
23. Chez les tenants de la tradition, on traitait plutôt d'affaires passées (1914-1918) que de menaces actuelles.
24. Cf. J. G. Cawelti (1976).
25. Cawelti parlerait de «formule».
26. 1938-1941; cf. J. Baudou et J.-J. Schléret (1984).
27. P. Nord, 1938 et 1939; J. Bommart, 1938 et 1940; Sapper, 1938; G. Stebel, 1939; P. Apesteguy, 1939; G. Maddal, 1941; et, moins directement, P. MacOrlan, 1940.
28. Pseudonyme de M. de Moulins.
29. Respectivement dans les collections «Grandes Aventures / voyages excentriques» et «Mon roman policier».
30. Avec la thèse de Régis Messac, un français qui enseignait alors à McGill, **Le Détective Novel et l'influence de la pensée scientifique** (1929).
31. Qui en plus dirigeait «À ne pas lire la nuit» depuis 1932, collection des Éditions de France concurrente du «Masque», de l'«Empreinte» et de «Détective».
32. Sur ce prix, F. Baudou et Schléret (*op. cit.* II, 188).
33. Ce qui était loin d'être le cas de Decrest, de Richter ou de Christie quand ils écrivaient de l'espionnage!
34. Sur cet apolitisme du roman policier de l'entre-deux guerres, voir M. Lebrun et J. P. Schweighaeuser (1987).
35. Nous développerons ce point ailleurs, pour la période archaïque du genre; pour la période moderne, voir P. Bleton (1984).
36. Loin d'être le seul, G. Véraldi (1983) exprime ce topos du grand-ancêtre avec le plus de force.
37. F. Lacassin et J. Raabe (1969).
38. Je suppose, sans en avoir la preuve, que **Zéphirin le Détective** (suivi de **le Tunnel tragique**) est en fait la réédition d'un texte bien antérieur.
39. J. P. Schweighaeuser (1986) entendait parfaitement cet écho, par exemple.
40. Film suivi de **Dishonored** (1931) de Josef v. Sternberg avec Marlene Dietrich et **Mata-Hari** (1932) de George Fitzmaurice avec Greta Garbo.
41. Sur le cinéma d'espionnage, cf. M. Lebrun et J. P. Schweighaeuser (*op. cit.*) et L. Rubinstein (1979).
42. On était passé de 35 arrestations d'espions en 1935 à plus de 300 pour les cinq premiers mois de 1939!
43. Cette harmonisation entre police et armée était déjà réalisée romanesquement par l'association du commissaire Raucourt et du capitaine Benoît dans la série «Ceux du S.R.» de C. Robert-Dumas (lui-même agent de la police des frontières).
44. L'affaire Dreyfus était rapidement devenue toute autre chose qu'un simple scandale d'espionnage, et les renseignements militaires ne s'étaient pas montrés sous leur jour le plus favorable à cette occasion surtout depuis les aveux et le curieux suicide du lieutenant-colonel Henry.
45. Ce dernier en deux volumes et en collaboration avec Suzanne Lanoir.
46. C'est la Nouvelle revue critique qui devait publier **Forces secrètes** de l'organisateur du Nachrichten Bureau allemand, Walter Nicolai, et Payot **la Chasse aux espions** de Sir B. Thomson, chef du Criminal Investigation Department et de la Special Branch de Scotland Yard.
47. On retrouvait dans ce pêle-mêle - «Le livre d'aujourd'hui» - des romans (de M. Prévost, J. H. Rosny, J. Galtier-Boissière, J. d'Esme, J. Kessel, J. London, P. MacOrlan, H. Béraud), des textes humoristiques, mais aussi les enquêtes de R. Boucard, les mémoires de Marthe Richard, et **Mr Ashenden, agent secret** de S. Maugham.
48. En préface à **Spies of the Kaiser Plotting the Downfall of England** (1909), recueil de quatorze nouvelles virulemment germanophobes.
49. Cf. D. A. T. Stafford (*op. cit.*) et C. Andrew (*op. cit.*).
50. La chose est plausible, même si le bruit courut que Lucieto avait puisé une partie de son inspiration dans les souvenirs de Lajoux (1908). Mais comment vérifier, les archives des S.R. militaires français furent en effet détruites au moment de l'avance des troupes allemandes en 1940?
51. Par exemple, W. Le Queux, W. Hornung ou C. Dodeman avaient en leur temps dénoncé la main de l'espionnage allemand dans la genèse de la Révolution d'Octobre; J. Mauclère, **Grete Andamsohn, espionne** (1937) reprendra ce thème à son compte ultérieurement.
52. Sur la mise en scène de la révélation de la guerre secrète dans l'historiographie de cette époque, voir P. Bleton (à paraître, a).
53. Passeront néanmoins à travers les mailles **Dalila n'est pas Dalila** (1941) de C. Virmonne et **le Télégramme de minuit** (1941) de G. Maddal, publiés au «Masque», le second dans la série «Émeraude» (preuve supplémentaire que l'espionnage passait inaperçu dans les collections policières ou d'aventures), et un curieux petit fascicule collabo, **Li-Shan agent secret** (s.d.) de Marie-Thérèse Guinchard.
54. En guise de comparaison, rappelons que la maison Ferenczi devait être «aryanisée» et gérée par l'un de ses romanciers, sympathisant nazi, Jean de la Hire.

Références bibliographiques

- ALFU (1983) : **L'Encyclopédie de SAS et du Commander. Regard sur un genre**, Paris, Autoédition.
- AMBROSETTI, R. J. (1983) : **A Study of the Spy Genre in Recent Popular Literature**, PhD thesis, Bowling Green University.
- ANDREW, C. (1985) : **Her Majesty's Secret Service. The Making of the British Intelligence Community**, London, E. Sifton Books/Penguin books.
- BAUDOU, J. et J.-J. SCHLERET (1984) : **Le Vrai Visage du masque**, 2 t., Paris, Futuropolis, .
- BLETON, P. (1982) : «Le mauvais genre. Secret, immanence et tromperie dans la sémantique du roman d'espionnage français», **Zagadnienia Rodzajów Literackich**, XXV, 1/2.

- (1984a) : «Mystère, secret et tromperie : sur la généalogie du roman d'espionnage français», **Orbis litterarum**, no 39.
- (1984b) : «Ils ne font pas de sentiment», **Poétique**, no 57, fév.
- (1986) : «Les Espions d'A. Brot», **Encrage**, no 9, sept-oct.
- (1987) : «Les Espions venus d'ailleurs; l'espionnage en traduction française d'Oppenheim à Cheyney», **Encrage**, no 12, mars-avril.
- (à paraître, a) : «Qu'en savez-vous? L'espionnage représenté et débattu»
- (à paraître, b) : «L'Espion prussien de V. Valmont».
- CAWELTI, J. (1976) : **Adventure, Mystery and Romance. Formulae Stories as Art and Popular Culture**, Chicago/London, Univ. of Chicago Press.
- EIZENSWEIG, U. (1983) : «Poe; Paris 1846 : la Lettre pillée», **Littérature**, no 49, fév.
- (1986) : **Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier**, Paris, Christian Bourgois.
- HOGGART, R. (1957) : **The Uses of Literacy**, London.
- LACASSIN, F. et J. RAABE (1969) : «Le Roman d'espionnage», dans **Bibliothèque idéale de littérature d'évasion**, Paris, Les Presses universitaires.
- LAMBERT, J. (1980) : «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction», **Revue canadienne de littérature comparée**, print.
- LEBRUN, M. et J.-P. SCHWEIGHAEUSER (1987) : **Le Guide du polar. Histoire du roman policier français**, Paris, Syros.
- NAVARRE, H. et al. (1978) : **Le Service de renseignement 1871-1944**, Paris, Plon.
- NEVEU, E. (1985) : **L'Idéologie dans le roman d'espionnage**, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques.
- OLIVIER-MARTIN, Y. (1985a) : «Frédéric Gaillardet», **Encrage**, no 4, oct.
- (1985b) : «Frédéric Soulié», **Encrage**, no 2, avril.
- PANEK, LeRoy L. (1981) : **The Special Branch. The British Spy Novel. 1890-1980**, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press.
- RUBINSTEIN, L. (1979) : **The Great Spy Films**, Secaucus, The Citadel Press.
- SCHWEIGHAEUSER, J.-P. (1986) : **Panorama du roman d'espionnage contemporain**, Paris, L'Instant.
- STAFFORD, D. A. T. (1981) : «Conspiracy and Xenophobia : The Popular Spy Novel of William Le Queux, 1893-1914», **Europa**, t.4, no 2.
- VERALDI, G. (1983) : **Le Roman d'espionnage**, Paris, PUF, «Que sais-je?».

LE POÈTE ET SON LECTEUR :

à propos de la poésie française des années trente

JEAN-PIERRE DENIS

La montée irrésistible de la prose romanesque et de la littérature à message au cours des années trente, l'importance accordée à l'engagement politique de l'écrivain en son art même, enfin la diminution du nombre de ses lecteurs font craindre au poète la fin d'une ère où la poésie pouvait encore se faire entendre comme une expérience individuelle et intimiste, une histoire d'âme, de transcendance et d'immortalité.

The rise of prosaic style and ideologically oriented literature during the Thirties, the collective importance attached to a writer's political involvement within his art and the decrease of his reading public suddenly make the poet uncertain about the future of poetry. Is it still possible for poetry to be understood as an individual and private experience, a way to reach the soul and render immortality?

Le poète et l'écrivain, leur nature, leur situation et leurs relations réciproques, ce sujet a été à plusieurs reprises, ces derniers temps, au centre des débats littéraires, et presque toujours le sens en était que les temps étaient révolus pour le poète, qu'un autre phénomène avait pris sa place.

Gottfried Benn¹

En somme la superstition de la postérité étant abolie; le souci du surlendemain dissipé; la composition, l'économie des moyens, l'élégance et la perfection devenus imperceptibles à un public moins sensible et plus naïf qu'autrefois, il est assez naturel que l'art de la poésie et que l'intelligence de cet art en soient (comme tant d'autres choses) affectés au point d'interdire toute prévision, et même toute imagination, de leur destin prochain.

Paul Valéry²

Donc, le poète disparaît, la poésie demeure. La poésie est tout, elle est même partout - la peinture, la musique, le cinéma, l'aviation; la plus puissante, ce sont pourtant les usines Ford qui la fabriquent. Le poète supprimé, désormais ce sera la société qui produira sa propre poésie. Elle sera sociale, régulière, collective, quotidienne, et la radio la propagera à heures fixes aux quatre coins du monde, tous les soirs. Ou encore elle sera religieuse, morale, bien pensante et libre, de cette liberté théologique qui découle du précepte que Dieu ne veut pas la mort du pécheur, mais sa conversion.

Pierre Reverdy³

Aborder une période historique de seulement dix ans dans le domaine de la production littéraire n'est pas une chose sans risque pour le critique, surtout lorsqu'il entreprend de parler de poésie. Dans le champ poétique, à moins de se limiter à une école définie, voire à un poète, il est en effet extrêmement difficile de circonscrire un corpus qui ait quelque cohérence, quelque homogénéité. Il y a à cela plusieurs raisons dont il nous faut parler avant d'exposer notre projet.

Disons d'abord que, par tradition, la poésie est entachée plus lourdement que toute autre forme littéraire d'une sorte d'«ontologisme»⁴ qui répond souvent mal aux figures et aux appels du temps (temps de l'histoire, temps du social); que même lorsqu'elle se veut «engagée», la poésie sait généralement résister aux propositions comme aux «causes» trop clairement exprimées, aux partis-pris qui ne concernent pas son objet le plus immédiat : le travail de/dans la langue, le travail sur «soi». À cela, il faudrait encore ajouter la «polymorphie» de l'expérience poétique, la densité émotive qu'elle met en jeu au moment de la production aussi bien que de la lecture - ces deux aspects se traduisant d'ailleurs souvent chez les commentateurs par des définitions contradictoires (elle est lumineuse et obscure, relève tout à la fois de l'intelligible et du sensible, est expressive et ineffable, etc.).

Dans un autre ordre d'idée, il nous faut bien sûr mentionner qu'essayer de saisir le sens de la production

poétique d'une époque nous conduit obligatoirement à trancher dans ce qui nous apparaît représentatif des pré-occupations de cette même époque. À cet effet, devrait-on privilégier le domaine des formes (dont le nombre est fini) au détriment de celui des contenus (toujours trop nombreux et trop singuliers)? Choisir uniquement les poètes qui se ressemblent pour éviter de faire face à la diversité des tendances? Et si l'on choisit ceux que l'histoire a retenus, devra-t-on considérer le Valéry du «Cours de Poétique» au Collège de France comme moins significatif qu'Éluard et ses chants d'amour? Et que faire de poètes aussi singuliers que René Char, Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve, Henri Michaux, Pierre Reverdy? Serait-il préférable de se limiter au surréalisme ou, au contraire, de s'attacher aux poètes qui poursuivent leur carrière en marge des groupes et des écoles? D'un autre côté, devrait-on exclure les poètes qui auraient dépassé la cinquantaine pour ne s'occuper que de ceux qui, nés autour des années 1910, auraient le plus de chance de représenter les tendances «nouvelles» en poésie?...

On le voit, toutes ces questions montrent la nécessité de circonscrire l'approche et de limiter le champ d'investigation. Un des moyens de contourner cette difficulté serait certes, en renonçant à toute synthèse, de se tourner vers la monographie et l'étude de cas. Honnête, cette solution correspond d'ailleurs

à une conception fondamentale, selon laquelle il n'y a pas une poésie, mais des poètes, dont la voix, toujours unique, ne vaut que par ce qui la distingue de toutes les autres; [qu'] en chercher le secret serait donc le seul mode d'approche possible des poèmes». ⁵

On pourrait encore choisir de se limiter à une école suffisamment définie (par exemple le surréalisme) pour pouvoir saisir le sens et l'évolution d'un mouvement, identifier quelques principes partagés par l'ensemble de ses membres ainsi que leur action dans le champ poétique et social.

Nous avons plutôt choisi, en limitant les intervenants et au risque d'offrir une vision partielle des problèmes qui se posent aux poètes de cette époque, de nous attacher plus précisément à la question du rapport, entrevu par les poètes, entre le créateur et son «lecteur». Comme on le verra, cette question n'est pas sans en susciter une autre concernant l'avenir de la poésie. En effet, certains se demandent si la poésie a un avenir ou non, si elle n'est pas condamnée à disparaître avec ses lecteurs (sinon avec un certain «type» de lecteur). Les inquiétudes partagées par un certain nombre de poètes quant à cette question semblent aller dans ce sens (voir notre exergue).

Marcel Raymond a beau rappeler que le poète, depuis le romantisme, et en particulier de 1912 à 1927, «a fait maintes fois l'office de veilleur de proue», que «c'est lui qui enregistre les plus faibles modifications de l'atmosphère, qui fait le geste que d'autres imiteront,

développeront (dans des oeuvres qui seront lues, et récompensées)», il n'en remarque pas moins - à la suite des critiques qui répètent que la poésie a perdu de son influence, que sa place s'est réduite dans l'ensemble du champ littéraire - que le poète contemporain a en effet «peu de lecteurs» et qu'il est vrai qu'il lui arrive de «les décourager». En cette époque, ajoute-t-il, «peut-être a-t-on moins écrit de poèmes qu'on n'a rêvé à la poésie, ou médité sérieusement sur elle» ⁶.

Il n'est pas dans le propos de cet essai (qui voudrait davantage être une «note de recherche») d'apporter une réponse globale à cette question, mais simplement d'ouvrir une avenue qui nous est apparue pertinente en regard des modifications de l'horizon d'attente qui n'ont pu manquer de se produire au sein d'un ordre social en pleine mutation. On constate à cet effet une forte prégnance de la question du «social» et des «fins» de la poésie pendant ces années. Certains craignent même que la poésie ne disparaisse, que ce soit faute d'un public ou parce que l'époque commande dorénavant des formes littéraires qui lui correspondent davantage : c'est-à-dire essentiellement des oeuvres en prose.

LE TEMPS DES RÉVOLUTIONS FORMELLES

Pour commencer, il est nécessaire de faire un bref retour en arrière et de considérer les enjeux qui ont été ceux des poètes du début du siècle. On peut situer une première «révolution» poétique autour des années 1910-1920. On assiste alors à un véritable éclatement des cadres de la poésie traditionnelle et à un accroissement prodigieux de ses activités. Qu'on pense seulement aux diverses écoles qui naissent alors un peu partout à travers le monde : expressionnisme, futurisme, égo-futurisme, avenirisme, imagisme, vorticisme, ultraïsme, constructivisme, acméïsme, unanimisme, dadaïsme, bruitisme, impertinentisme... Qu'on songe encore aux très grands espoirs qui sont mis dans les «pouvoirs» du langage poétique, à cette sorte de frénésie, d'enthousiasme qui accompagne la plupart des manifestes qui fondent les écoles comme on fonde les religions.

De manière générale, mais avec tout de même des exceptions, la poésie se trouve définie moins comme l'expression d'un sujet en quête de sa langue intime et d'un lecteur aussi rare que précieux, que comme moyen d'agir sur le monde extérieur, de faire éclater la barrière qui sépare le moi du monde, de briser la force d'inertie des mots «anciens». On croit alors à une véritable révolution du langage poétique, au pouvoir des mots nouveaux, voire à la puissance magique du langage. Avec Freud, on prétend ouvrir la voie à un imaginaire archaïque, sonder les réserves inaugurales du geste verbal, faire parler l'inconscient et libérer l'homme de son esclavage à l'égard de la «raison raisonnée». Qu'elle sache être fille d'une crise importante dans l'histoire de l'humanité et de l'art, la poésie vit cependant cette crise comme un salut. Oracle d'un siècle qui

s'ouvre, elle a la certitude d'imprimer dans la bouche de celui-ci, de graver dans son esprit les mots et les formes verbales qui vont modifier le sens de son destin et précipiter la venue d'un homme «nouveau». C'est certainement aux surréalistes qu'il revient d'avoir imprimé ce mouvement avec quelque envergure, d'avoir réussi à mobiliser un nombre important de poètes de premier ordre - que ces derniers aient appartenu au mouvement ou qu'ils s'y soient temporairement associés. Il leur revient surtout d'avoir connu un succès qui dépasse les limites d'un cénacle d'initiés ou d'un cercle de critiques éclairés.

LE TEMPS DES RUPTURES

Nous n'allons pas entrer dans le détail de leur «poétique», ni approfondir le contenu de leur premier manifeste (1924). Il faut toutefois mentionner que le second manifeste (1929) annonce certaines ruptures qui sont tout à fait éclairantes sur la situation et la place de la poésie à l'orée des années trente. Ce second manifeste fait date en ce sens qu'il pose de manière centrale le problème du politique dans la visée esthétique, mais déjà plus tout à fait dans le sens que lui avait donné Breton dans le premier manifeste. L'optimisme commence à se fissurer; il permettait de croire qu'il était suffisant à la poésie d'opérer sa révolution formelle, de modifier les finalités de sa pratique (absence de visée esthétique grâce à l'écriture automatique qui court-circuite tout regard complaisant sur soi, primauté du document sur le monument, art comme mode de vie, etc.), pour voir aussitôt ses oeuvres porter fruit. Sensibles aux ombres qui, selon Breton, commencent à se dessiner dans le ciel européen, les poètes seraient en effet déjà prévenus de l'imminence d'une nouvelle guerre...

C'est bien autour de 1930 que les esprits déliés s'avertissent du retour prochain, inéluctable de la catastrophe mondiale. À l'égarement diffus qui en résulte, je ne nie pas que se superpose pour moi une autre anxiété: comment soustraire au courant, de plus en plus impérieux, l'esquif que nous avons à quelques-uns construit de nos mains pour remonter ce courant même?⁷

On sait que le mouvement surréaliste va alors s'intéresser de plus en plus à la politique, et non plus seulement au politique; qu'au cours des années trente, un certain nombre de poètes de ce mouvement vont s'intégrer à des partis, assister à des conférences internationales d'écrivains révolutionnaires, soutenir certaines idéologies⁸. Bien entendu, il ne s'agira jamais pour Breton et la plupart de ses disciples de faire servir la poésie aux fins de promotion d'un régime ou d'une pensée politique particulière. Nombre de conflits, de malentendus naîtront d'ailleurs à ce sujet entre surréalistes, et entre tel ou tel d'entre eux et le parti communiste français. Dans son second manifeste, Breton reviendra à plusieurs reprises sur cette question afin de couper court à toute mésinterprétation quant au sens de son mouvement. Face aux accusations soutenues par certains membres du parti communiste à

son sujet, en réponse aux jugements lapidaires qu'on se permet à l'égard des «finalités» du mouvement, Breton tentera d'en situer l'action et les fins aussi clairement que possible: oui, le surréalisme entend se servir de la méthode dialectique; non, il n'entend pas modifier ses premières prises de position concernant l'objet même de la poésie:

[Et] s'il [le surréalisme] déclare pouvoir, par ses méthodes propres, arracher la pensée à un servage toujours plus dur, la remettre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originelle, c'est assez pour qu'on ne le juge que sur ce qu'il a fait et sur ce qui lui reste à faire pour tenir sa promesse.⁹

Avec plus d'évidence encore, Breton rappelle dans le passage suivant que les services que la poésie peut rendre, c'est encore à la langue, à l'expression humaine qu'elle les doit:

Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage [...].¹⁰

Ce qui est peut-être plus intéressant à dégager dans ce dialogue de sourds autour de la question de la «Révolution»¹¹, c'est la soudaine importance que certains surréalistes vont accorder à la «réception» de leurs poèmes, leur sensibilisation à la question du «public-lecteur». Ce que l'on conçoit sans doute alors, c'est un «lecteur» qui ne peut plus faire abstraction des circonstances qui entourent le poème, des attentes de ses contemporains, des visées exemplaires de l'oeuvre aussi bien que de la vie du poète. Bref, un lecteur qui ne s'attend pas seulement à ce que la poésie parle à son «âme» (notion alors fortement moquée), mais qu'elle s'intéresse à son «existence», qu'elle sache s'incarner dans le temps humain et social. Symptomatique de cette attitude, la «relecture» par Breton de Baudelaire et de Rimbaud, deux poètes qu'il admirait:

Inutile de discuter encore sur Rimbaud: Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper. Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel. Tant pis aussi pour Baudelaire («O Satan...») et cette «règle éternelle» de sa vie: «faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs». ¹² (nous soulignons)

LE TEMPS DU LECTEUR

Certes, le lecteur individuel, le lecteur concret qui tient le poème dans ses mains a-t-il encore quelque privilège; mais le poète semble surtout sensible à une sorte d'instance morale (idéologique, politique), jugeant du sens de l'oeuvre poétique en fonction de certains des engagements de son auteur, de ses attachements envers tel ou tel principe, de ses affections coupables.

Rétrospectivement (en 1946), Breton déplorera cette sévérité, la mettant au compte d'une certaine «nervosité» due aux conflits idéologiques qui opposaient plusieurs surréalistes entre eux, voire aussi à la «catastrophe» qui se préparait. En fait, cela ne fait que confirmer la crainte de «dessaisissement» (ou d'envahissement) éprouvé par certains poètes du sens de leur démarche. L'horizon de réception devient en quelque sorte problématique. Pas seulement parce que le poème se découvre tout à coup être un objet immergé dans (et soumis à) ce monde (et non plus objet d'un pacte secret, intime, établi entre un poète et son lecteur), mais parce que les conditions mêmes de la réception ont changé. Certains poètes se sentent obligés, sinon de justifier la nécessité de la poésie, du moins d'en revaloriser l'expérience, d'en situer le lieu, voire de la rendre accessible¹³. La poésie semble alors «fragilisée». Et la raison en est peut-être qu'une lutte sourde travaille le poétique en cette époque que beaucoup jugent trop «prosaïque»...

Quand Breton s'écrit :

Nous combattons sous toutes les formes l'indifférence poétique, la distraction d'art, la recherche érudite, la spéculation pure, nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnants de l'esprit.¹⁴ (nous soulignons)

il rejoint sans doute malgré lui Valéry qui s'inquiète du sort réservé à la poésie, qui se désole du désenchantement des théories philosophiques; et qui constate surtout un abaissement indéniable de l'esprit, une dégradation de la création verbale, une diminution des attentes en matière de poésie en cette époque avide de possessions matérielles et soucieuse de répondre aux problèmes plus «concrets» de la vie. Selon Valéry, la vitesse et la facilité seraient en train de tuer la pensée et le plaisir :

Qu'est-ce qui remplace cette poésie innée, naturelle, populaire, qui était dans notre langue et dans bien des êtres, il y a un siècle et demi? Voyons ce qui amuse les gens, quels sont leurs désirs et plaisirs. Il faut bien reconnaître que, sous ce rapport, nous avons fait d'immenses progrès. Les moyens modernes fabriquent dans des proportions industrielles [...], à haute tension, une sorte de poésie qui ne demande aucun effort, aucune création de valeur chez celui qui la reçoit; aucune participation directe, mais un minimum de lui-même; et cette forme de poésie se réduit à la sensation plus ou moins forte que l'on peut aujourd'hui assener par les moyens que la physique et la technique mettent à la disposition du moderne... Nous avons des spectacles extraordinaires, des orchestres qu'un geste appelle [...] L'excitation intellectuelle, l'excitation des sentiments sont emportés par la griserie de la vitesse : les gens vont si vite qu'ils brûlent au passage et la pensée et le plaisir.¹⁵

Pour Valéry, cette dégradation n'atteint pas seulement la communauté des lecteurs naïfs, mais aussi bien celle des hommes qui ont pour tâche de discourir sur la poésie, de la juger, d'en cultiver le goût. Il est selon lui beaucoup plus facile de considérer les «sources», les «influences», la «psychologie», les «milieux», les «inspirations» poétiques que de s'attacher «aux problèmes organiques de l'expression et de ses effets»¹⁶. Cela

rendrait de plus en plus improbables ces «profonds, difficiles et désirables lecteurs» qu'il pouvait encore espérer émouvoir en sa jeunesse.

Dire qu'il ne s'agit là que des ruminations nostalgiques d'un poète vieillissant, ne retrouvant plus autour de lui cette ferveur quasi religieuse qui animait les amoureux de la poésie du temps du «symbolisme» serait évacuer un peu rapidement la question. Certes, il y a chez Valéry une part de crainte injustifiée. La force du mouvement surréaliste, le grand nombre de poètes qui produisent, pour reprendre ses termes, en ces années de «trop» - trop de métamorphoses, de révolutions de tous ordres, trop de transmutations rapides de goûts en dégoûts, de choses raillées en choses sans prix, trop de valeurs diverses simultanément données¹⁷...-, montrent qu'on peut répondre à une crise autrement qu'en déplorant les valeurs perdues.

On sait par ailleurs qu'il n'y aura pas moins de ferveur ou de passion «poétique» chez les surréalistes qu'il n'y en avait eu quarante ans auparavant¹⁸. Il faut toutefois reconnaître que le paysage a sensiblement changé :

Depuis plus de cent ans, les poètes sont descendus des sommets sur lesquels ils se croyaient. Ils sont allés dans les rues, ils ont insulté leurs maîtres, ils n'ont plus de dieux, ils osent embrasser la beauté et l'amour sur la bouche, ils ont appris les chants de révolte de la foule malheureuse et, sans se rebuter, essaient de lui apprendre les leurs.¹⁹

Bien sûr, même si le poète se fait plus incarné, il ne continue pas moins de promouvoir des valeurs qui défient le temps. Mais cette «confraternité» du poète et du lecteur telle qu'elle est chantée par Éluard - et contestée par plusieurs poètes qui lui sont contemporains, comme Pierre Reverdy²⁰ - suppose une modification du statut de ce dernier : il ne s'agit plus, selon l'expression d'Éluard, de «donner à voir» à un lecteur individuel mais bien à un lecteur collectif. Ce déplacement du sens de l'œuvre, cette interdépendance entre le créateur et son public n'est toutefois pas nouvelle : Baudelaire, déjà, se plaignait de voir de plus en plus d'artistes et d'écrivains céder aux modes du jour et s'impatienter de voir leurs œuvres couronnées. Il déplorait aussi ce public hanté par la facilité et son attrait pour des «effets», des «étonnements» qui ne relevaient pas de l'art :

[...] car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance [...] Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signes des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût.²¹

Quand dadaïstes comme futuristes envahirent cet espace «public» tant redouté des poètes traditionnels, quand ils feront face à des foules bruyantes plus qu'à des individus recueillis, eux aussi seront confrontés à ce phénomène. Sauf qu'ils l'aborderont avec un optimisme indéfectible, avec le sentiment qu'ils ont rempli pleinement leur mandat de poètes : celui de provoquer chez

les spectateurs une «catharsis» qui fait éclater le cadre des représentations communes, qui les amène à sortir d'eux-mêmes, à admettre la «déraison» :

Des sonneries, des tambours, des coups sur la table ou sur des caisses vides animaient cet appel violent du nouveau langage sous une forme nouvelle, excitant ainsi, sur le plan purement physique, un public d'abord resté totalement prostré devant ses verres de bière. Par la suite, il allait être arraché à son état d'engourdissement à un tel point qu'une réelle frénésie de participation s'en empara. C'était cela, l'Art, c'était ça, la vie et c'est ça que l'on voulait.²² (nous soulignons)

Le poète croit alors encore profondément à sa fonction prophétique, à sa tâche anarcho-révolutionnaire. Sûr de sa place, il ne doute pas de son utilité. S'appuyant sur une philosophie de l'action, ce n'est plus à un «lecteur» qu'il s'adresse mais à un «participant» - au participant d'une action commune qui n'est plus le texte mais un «état physique» de frénésie «poétique». Bien entendu, rien ne sera plus loin de cette visée nouvelle que la poésie des années trente, celle des Éluard, Saint-John Perse, René Char, Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle ou Pierre Reverdy. Beaucoup d'entre eux, à la suite de Baudelaire, se déclareront même partisans de la plus grande distance possible entre le poète et son public.

D'abord atteindre cet écart [dira Reverdy], cette immense marge entre le créateur et le lecteur, cet espace salubre et net entre le public et la sensibilité d'une supérieure vigueur mais exagérément douloureuse du poète - ce rempart, enfin, en quoi Baudelaire voyait le plus grand avantage de la gloire.²³

UN AVENIR INCERTAIN

Menacé par une trop grande promiscuité du public (entendons : par la difficulté de maintenir dorénavant des frontières nettes entre le privé et le public), le poète l'est aussi par l'absence d'avenir de la poésie, par cette sorte de compression du temps, cette accélération des goûts et des modes qui, d'une part, ruinent le temps psychique nécessaire à l'élaboration de l'expérience poétique (mais aussi le temps social de son assimilation) et, d'autre part, rendent difficile la visée, ou plutôt le «transfert» (au sens freudien) de l'oeuvre à ce que l'on pourrait appeler un lecteur «potentiel», lecteur auquel le poète pourrait confier sa survie, grâce auquel il pourrait assurer son «immortalité». Un commentaire de Pierre Reverdy est à cet effet particulièrement éclairant et rejoint maints propos de Paul Valéry :

Dans l'activité créatrice, le souci obsédant de la postérité est sans doute une naïveté puérile. Le public de demain, en effet, je ne trouve aucune raison valable pour qu'il me soit plus cher que celui d'aujourd'hui.

Pourtant, le goût de l'immortalité, cette sublime illusion des grandes âmes, qui semble avoir à peu près complètement disparu du monde des arts, a toujours été le plus puissant ressort de la création artistique. Aujourd'hui, l'ambition de se survivre, fût-ce d'un jour ou deux, ne paraît même plus permise.²⁴ (nous soulignons)

Certes, Reverdy ne semble pas être affecté outre mesure par cette réalité... Du moins cherche-t-il à en donner l'impression! Car la suite de son texte indique comment cette perte doit être compensée, et tout d'abord par la solitude du poète. Comme il n'est plus pensable d'imaginer un lecteur à venir, au moins le poète ne doit-il pas se faire d'illusions sur celui du présent en cherchant à donner à son époque ce qu'il lui emprunte : «S'il est grand, il comprend que sa véritable mission consiste à transmettre au futur ce que lui aura permis de réaliser et ce que lui demande de perpétuer le présent»²⁵. Comme le dira à son tour Pierre Jean Jouve quelques années plus tard : «Cela signifie que la poésie est affaire de transcendance, toujours relativement voilée, ou, ainsi que vient de le dire Pierre Emmanuel, une affaire d'énergie de l'âme»²⁶.

Ce débat autour de la notion de poésie, l'utilisation de mots comme «transcendance», «immortalité» ou «postérité» peuvent paraître aujourd'hui d'une certaine naïveté, évoquer une métaphysique qui est devenue pour nous aussi illusoire qu'archaïque. Toutefois, quelque chose résonne à travers ces regrets ou ces inquiétudes que nous sommes peut-être mieux à même d'évaluer aujourd'hui. Si l'énonciation poétique, son «espace de parole» se constituent de la présence d'un «tiers» que le poète ne cesse d'inventer (hors soi) et tout à la fois de retrouver (en soi), alors un changement dans les conditions de réception où se tient cette «parole» risque en retour d'influer sur la confiance que met le poète à être entendu là où /là d'où il parle...

Depuis les Formalistes russes (en particulier Jakobson), on conçoit volontiers le poème comme une sorte d'objet clos (à visée autotélique), on se le représente aisément comme un discours s'enroulant sur lui-même, répétant ses propres structures, ses propres figures (sonores, syntaxiques, formelles). Ne pourrait-on dire aussi - pour filer à notre tour cette métaphore -, que le poète s'adresse avant tout au poète lorsqu'il écrit? Que c'est au poète qui sommeille en nous que le texte parle? Même les Surréalistes, qui ont pourtant tenté de briser ce cercle élitiste porté à sa perfection par les Symbolistes, n'ont pu faire autrement que de nous proposer une version «démocratisée» de ce même principe. «Nous sommes tous des poètes» clamaient en effet les Surréalistes! En d'autres mots, c'est parce que nous sommes tous poètes que la poésie est collectivement aussi bien qu'individuellement possible, qu'elle peut circuler d'une personne à une autre, renaître de ses cendres à chaque instant, être entendue et comprise. Mais qu'advient-il lorsque le cercle des lecteurs s'ameuise, que la mode et les nécessités du jour emportent le lecteur du côté de la prose romanesque? Peut-on parler alors d'une crise?

Socialement, il serait difficile de le soutenir, dans la mesure où personne n'a encore pu prouver l'absolue nécessité de la poésie. La poésie (au sens où nous

l'entendons) pourrait d'ailleurs fort bien être appelée à disparaître un jour sans que l'humanité n'en subisse de tort irrémédiable. Mais du point de vue du poète, la remise en question du genre par la baisse du nombre des lecteurs a certainement dû être ressentie comme une crise. On se rappellera du tableau que brossait Valéry du lecteur de poésie et du lecteur de roman :

Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime sa lecture. Son corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est, il se meut, il agit et pâtit dans l'esprit seul. Il est absorbé par ce qu'il dévore; il ne peut se retenir, car je ne sais quel démon le presse d'avancer [...] il est en proie à une sorte d'aliénation : il prend parti, il triomphe, il s'attriste, il n'est plus lui-même, il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une sorte de crise de crédulité. ²⁷ (nous soulignons)

Portrait peu flatteur, qui insiste surtout sur l'«aliénation» du lecteur de roman - le mot aliénation étant ici à entendre dans son sens étymologique «qui appartient à un autre». Ce lecteur se laisserait déposséder de ce qu'il est afin de vivre par procuration la vie d'un autre. Et qui plus est, il serait soumis au régime de la «crédulité», incapable de trancher dans les images (fantasmes) qui se bousculent en lui et qu'il ne contrôle pas. En revanche, nous dit Valéry :

Si la poésie agit véritablement sur quelqu'un, ce n'est point en le divisant dans sa nature, en lui communiquant les illusions d'une vie feinte et purement mentale [...] La poésie doit s'étendre à tout l'être; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu

total, elle l'ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante [...] ²⁸

On peut contester cette interprétation manichéenne, ne pas souscrire à la description des «types» de lecteurs que Valéry nous propose (soulignons au moins que Valéry était tout à fait conscient de l'extrémisme de sa position : «je répète que des degrés, des formes de passage innombrables existent entre ces termes extrêmes de l'expression littéraire»²⁹). Il reste que cette conception est partagée à ce moment par un grand nombre de poètes. On peut comprendre donc qu'à une époque favorisant et mettant en valeur le «récit» et la «fiction romanesque», le poète se demande où va la poésie, s'il peut encore croire que des lecteurs, demain, pourront encore être sensibles à sa langue et vibrer à ses sonorités...

La réponse n'appartient déjà plus au poète; elle relève du domaine des formes esthétiques et des fonctions sociales qu'elles remplissent. Ce qui ne veut nullement dire, comme l'a montré Georges Mounin, que la poésie soit appelée à disparaître :

Et si les stades où l'on vibre à cent mille ensemble, et pas toujours vulgairement - si les rings, et les autodromes, au Mans, à Montlhéry, si le bord des routes noires de monde au temps du Tour de France, si le cinéma (cette drogue poétique puissante), la radio, la télévision, les reproductions toujours plus massives de peinture, de qualité toujours meilleure, si le jazz et les disques (et même les juke-box) et même les comic strips et les bandes dessinées, si tout cela était en train de devenir la nourriture esthétique, la poésie des nouveaux siècles?³⁰

1. G. Benn, «Problèmes de la création poétique» (1930), dans **Un Poète et le monde**, Paris, Gallimard, 1965, p. 75.
2. P. Valéry, «Questions de poésie» (1935), dans **Oeuvres complètes**, t.I, Paris, Éd. de la Pléiade, p. 1291.
3. P. Reverdy, «Poésie à part, échec au poète», dans **Cette Émotion appelée poésie**, Paris, Flammarion, 1974, p. 100. On aura compris, bien sûr, l'ironie de cette proposition.
4. Ainsi, Pierre Reverdy, pour distinguer le poète du romancier, tient-il ce propos : «La poésie, c'est l'homme même, c'est le poète. Et je dis que ce qui m'intéresse le plus dans la poésie, c'est le poète [...] S'il s'agit du roman, au contraire, rien qui me soit plus indifférent que son auteur; qu'elle soit excellente ou exécutable, l'oeuvre seule m'occupe ou m'importe; l'auteur est, à mes yeux, tout à fait inexistant.» (*op.cit.* p. 104).
5. G. Belloc, et C. Debon-Tournadre, **Les Chemins de la poésie française au XX^e siècle**, Paris, Delagrave, 1978, p. 6.
6. M. Raymond, **De Baudelaire au surréalisme** (1940), Paris, Librairie José Corti, 1963 (nouvelle édition revue et remaniée), p. 348 et 349.

7. A. Breton, **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1969, p. 67 (citation tirée de son «Avertissement pour la réédition du second manifeste», 1946).
8. Union des écrivains révolutionnaires en 1931; Association des écrivains et artistes révolutionnaires en 1932 sous la direction d'Aragon, Nizan et Malraux à laquelle vont adhérer environ cinq mille écrivains, artistes et intellectuels; en 1933, une délégation d'écrivains français participe au Congrès des écrivains soviétiques à Moscou, et en 1935 au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture.
9. A. Breton, *op.cit.*, p. 77.
10. *Ibid.*, p. 108-109.
11. Pour Breton et son mouvement, la Révolution consiste essentiellement à s'occuper des «problèmes de l'amour, du rêve, de la folie, de l'art et de la religion» (*op. cit.*, p. 96).
12. A. Breton, *op.cit.*, p. 80-81.
13. Cf. les divers opuscules, livres, articles ou conférences consacrés à la poésie : «Mépris de la postérité» et «Poésie

- à part, échec au poète» (1935), «Présent du poète à la postérité», «Pour en finir avec la poésie» et «Le poète secret et le monde extérieur» (1938) de P. Reverdy (rassemblés avec d'autres textes dans **Cette Émotion appelée poésie**, Paris, Flammarion, 1974); **L'Expérience Poétique** de R. de Renéeville (Paris, Gallimard, 1938); **Frontières de la Poésie et autres essais** de J. Maritain (Paris, L. Rouart, 1935), **Situation de la Poésie** de J. et R. Maritain (Paris, Desclée de Brouwer, 1938); «Questions de Poésie» (1935), «Nécessité de la Poésie» (1936), «Première leçon du cours de poétique» (1937), «Poésie et pensée abstraite» (1939) de P. Valéry (**Oeuvres**, t.1, Paris, Éd. de la Pléiade, 1968); «Notes sur la Poésie» (en collaboration avec A. Breton, rédigé en 1929 mais publié en 1936), «L'Évidence poétique» et «Avenir de la Poésie» (1937) de P. Éluard (**Oeuvres complètes**, t.1, Paris, Éd. de la Pléiade, 1971); **De la vie recluse en Poésie** de P. de La Tour du Pin (Paris, Plon, 1938); **Pour la Poésie** de J. Cassou (Paris, Correa, 1935); **Sur la Poésie** de R. Char (Paris, G. Levis Mano, 1974 - les premiers textes datent de 1936); etc.
14. A. Breton, **op.cit.**, p. 83.
 15. P. Valéry, «Nécessité de la poésie» (1936) dans **Oeuvres**, t.1, Paris, Éd. de la Pléiade, 1968, p. 1385.
 16. P. Valéry, «Questions de poésie» (1935), p. 1290.
Énumérer les moyens apparents dont usent les poètes, relever les fréquences ou les absences dans le vocabulaire, dénoncer les images favorites, signaler les emprunts ou les ressemblances, essayer de restituer les secrets desseins du poète ou encore lire des intentions ou des allusions comme les critiques le font, tout cela conduit pour lui à la méconnaissance et à la négation du principe même de la poésie.
 17. **Ibid.**, p. 1291.
 18. «Je ne crois pas en Dieu, dit Robert Desnos en 1924, mais j'ai le sens de l'infini. Nul n'a l'esprit plus religieux que moi. Je me heurte sans cesse aux questions insolubles. Les questions que je veux bien admettre sont toutes insolubles». Cité par M. Raymond, **op.cit.**, p. 293.
 19. P. Éluard, «L'Évidence poétique», conférence prononcée à Londres le 24 juin 1936 à l'occasion de l'Exposition surréaliste organisée par R. Penrose (dans **Oeuvres complètes**, t.1, Paris, Éd. de la Pléiade, p. 521).
 20. P. Reverdy, «Poésie à part, échec au poète» (1935), p. 104.
 21. C. Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», dans **Oeuvres complètes**, t. 2, Paris, Éd. de la Pléiade, 1976, p. 615-616.
 22. H. Richter, **Dada : art et anti-art**, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965, p. 17.
 23. P. Reverdy, «Mépris de la postérité» (1935), dans **Cette émotion appelée Poésie**, p. 82.
 24. **Ibid.**, p. 80-81.
 25. **Ibid.**, p. 82.
 26. P. Jean Jouve, **Apologie du poète** (1947), suivi de **Six lectures** (1950), Paris, Fata Morgana, 1987, p. 10.
 27. P. Valéry, **op.cit.**, p. 1374.
 28. **Ibid.**, p. 1374-1375.
 29. **Ibid.**, p. 1375.
 30. G. Mounin, **Poésie et Société**, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 73.

LA COMMUNAUTÉ RESTREINTE

Autorité et sacrifice dans **Menaud, maître-draveur**

SIMON HAREL

Menaud, maître-draveur peut être entrevu comme un récit qui interroge la constitution du porte-parole autoritaire dans la littérature québécoise des années trente. Thématique du «chefisme» qui m'apparaît particulièrement significative, d'un point de vue socio-psychanalytique, lorsqu'elle est envisagée sous l'angle d'un délire d'élection où un personnage aux attributs exceptionnels prétend incarner la communauté. **Menaud, maître-draveur** est à cet égard un récit ambivalent. Il fait appel aux motifs de l'héritage et de la filiation, du territoire à préserver contre la menace diffuse des étrangers. Du même coup, il inscrit, par la mort du fils et la folie du père, la crainte d'une rupture du lien social, ce que j'ai appelé «la communauté restreinte».

Menaud, maître-draveur can be looked at as a manifestation of the authoritarian leader in the context of Québec literature of the thirties. This theme, studied from a socio-psychoanalytical viewpoint, traces the various forms of a «delirium» which mingles territorial property, race and imaginary ancestors, rejection of the foreigner and idealization of the leader. **Menaud, maître-draveur** is a very complex novel insofar as it contests from within, in a somewhat contradictory manner, this definition of the leader. While guiding the community in a struggle against alienation and colonization, Menaud sees his son die. This sacrifice is the last straw which creates Menaud's melancholy and madness, representation of a community that, as narrated by Felix-Antoine Savard, is slowly but surely collapsing.

Menaud, maître-draveur de Félix-Antoine Savard, dont la première version fut publiée en 1937, est un texte particulièrement intéressant quant à la structuration normative du roman du terroir. Roman d'autant plus intrigant qu'il suscite nombre d'interrogations sur la constitution de la société québécoise des années trente, plus particulièrement en ce qui a trait à la médiation socio-littéraire exercée par le discours romanesque. C'est ainsi qu'il m'apparaît trop commode de ranger sommairement ce texte de Savard dans le cadre du roman du terroir, sous prétexte qu'il y est question de l'espace rural. Cette assertion, pour le moins tautologique, doit à tout le moins être interrogée par une étude précise des présupposés normatifs à l'oeuvre dans ce roman de Savard. Présupposés normatifs, propres aux années trente, quant à la fondation de l'identité canadienne-française, ce que André J.-Bélanger nomme, dans *L'Apolitisme des idéologies québécoises : le grand tournant de 1934-1936*, le mythe d'un ordre sédentaire / ordonné¹.

Aux fins de cette étude, je privilégierai deux grands axes isotopiques : la configuration socio-sémiotique du porte-parole autoritaire dans **Menaud, maître-draveur** (ce que l'on appela dans le contexte des années trente, sous l'influence dominante de Lionel Groulx, le «chefisme»); et la représentation de l'étranger. Isotopies qui sont toutes deux surdéterminées par la fondation d'un territoire - espace fortement cadastré - qui puisse échapper à la dénaturation provoquée par l'apparition

de l'étranger. La perméabilité de la communauté sociale - menacée de l'extérieur dans **Menaud, maître-draveur** - nécessite en retour un mécanisme de défense, ce que Claude Lévi-Strauss nomme l'anthropémie: expulsion du corps étranger qui menace l'intégrité du groupe.

LE PORTE-PAROLE AUTORITAIRE

Le «texte» québécois, au cours des années trente, n'a évidemment pas échappé à cette utopie d'une union «primitive», «originaire» de la communauté sociale. Ainsi, dans **Menaud, maître-draveur**, la quête du porte-parole autoritaire prend d'abord l'aspect du discours des ancêtres qui témoigne d'une filiation commune. Le territoire doit être délimité comme champ d'action d'une appartenance ethnique : il s'agira de l'opposition du «nous» collectif et des «autres». Au même moment, le récit intercalera ces voix intérieures, répétitives et lancinantes qui enjoignent Menaud à défendre son territoire. Une dimension intertextuelle est alors à l'oeuvre puisque ces voix entendues, à la faveur du monologue intérieur, ou proférées violemment par Menaud comme autant de défis adressés, proviennent de **Maria Chapdelaine** de Louis Hémon, texte dûment évoqué par Savard :

Rien ne changera parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister et nous maintenir. Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles

encore le monde se tourne vers nous et dise : « Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir ». ²

La dimension normative du roman de Savard est enfin appuyée par la représentation de l'étranger, assurant la fondation d'un territoire fortement cadastré qui échappera aux menaces de spoliation³. Cette volonté de mettre en scène un tel espace fortement cadastré est cependant ambivalente. Le texte de Savard ne peut d'aucune façon être comparé à d'autres romans, comme *la Terre paternelle* (1846) de Lacombe ou *Restons chez-nous* (1908) de Damase Potvin, qui se plaisent à valoriser la sédentarité, l'agriculturisme, seul destin social pour le peuple canadien-français. Il n'est pas non plus semblable à d'autres textes que l'on range communément dans cette catégorie du roman du terroir, et qui prennent beaucoup plus l'aspect de « robinsonnades », de récits d'expansion socio-économique comme le rappelle Bernard Proulx dans un essai récent : *le Roman du territoire*⁴. Je pense à cet égard aux romans d'Antoine Gérin-Lajoie : *Jean Rivard, défricheur* (1862); *Jean-Rivard, économiste* (1864); et de Chauveau : *Charles Guérin* (1846-47, en feuilleton). Dans ces romans, l'appropriation territoriale joue toujours selon une perspective défensive (le modèle de la paroisse autarcique et fortement cloisonnée), mais fait appel malgré tout au motif de l'industrialisation. Il ne s'agit pas seulement de défendre son lot de terre contre l'envahisseur, mais d'aller fonder une république corporatiste - en somme une paroisse industrielle -, toujours assujettie au pouvoir d'un leader autoritaire, afin de recréer une société modèle, simulacre d'une utopie positive où tout serait à construire, à hiérarchiser. Un témoignage extrême de cette volonté de hiérarchisation peut être retrouvé avec *la Chesnaie* (1942) de Rex Desmarchais, texte qui fait de La Chesnaie, domaine agricole situé opportunément à Saint-Eustache, le quartier général d'une phalange fascisante qui veut faire du Québec un État indépendant au cours des années trente.

L'intérêt de *Menaud, maître-draveur* provient du maintien d'une telle ambivalence. Dans le roman de Savard, l'espace, même s'il est désiré, possédé, cadastré, afin de faire rupture à la tentative d'appropriation des étrangers, échappe toujours à un fantasme de maîtrise, de retotalisation⁵. Menaud peut bien partir seul, pionnier de ce territoire qui sera bientôt loué à l'Anglais, il ne pourra jamais l'arpenter totalement. D'où le recours à la représentation de l'étranger, évoquée de façon à justifier la défense du territoire et qui permet de réfréner le nomadisme de Menaud. L'étranger est donc cet actant périphérique, toujours menaçant, qui justifie la défense du sol natal et le retour à un espace protégé. Figure négative, cependant complexe. Menaud voudrait bien en somme s'évader, arpenter dans sa totalité le territoire, mais un « devoir » l'appelle⁶. Il devra défendre ce territoire que l'Anglais veut occuper : bouc émissaire créé discursivement afin que la terre ancestrale soit sauvegardée. *Menaud, maître-draveur* montre en fait

que l'étranger est un actant nécessaire, la seule façon de faire obstacle aux dangers de l'industrialisation et de l'urbanisation.

La quête d'un porte-parole autoritaire est une configuration isotopique déterminante de ce roman. La terre arpentée par Menaud lui a été transmise. Il doit en assurer le legs⁷. Au terroir arpenté par Menaud, qu'il devra défendre contre l'envahisseur, s'ajoutent les voix intérieures entendues, dont certaines contiennent des fragments de *Maria Chapdelaine* de Hémon :

Rien ne changera parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister et nous maintenir.⁸

Ces voix sont bien sûr répétitives et obsessionnelles⁹. La première caractéristique de cette interpellation est son autoréférencialité. Menaud, si on laisse de côté la dimension intertextuelle qui fait du roman de Hémon la matrice discursive de ce texte de Savard, ne sait plus, au moment de son délire, d'où ces voix proviennent, dans quelles situations d'interlocution elles trouvent à s'insérer. La dimension prescriptive est ici fondamentale car elle prend la forme d'une mystique de l'obéissance, accentuée à un point tel que Menaud, entendant ces voix, les intègre comme part constituante de son discours intérieur.

L'interpellation représentée par ces voix intérieures est donc caractéristique d'un discours de la filiation¹⁰. Entendre les voix des ancêtres, porte-parole d'une antériorité fondatrice, c'est manifester la nécessité d'une préservation - d'une transmission de l'héritage - généalogique et territoriale¹¹. Nous retrouvons là cette problématique du porte-parole, de la personnalité autoritaire, ce chefisme fort présent dans le Québec des années trente. Idéal d'une personnalité incarnant « l'essence » du peuple canadien-français transposé dans *Menaud, maître-draveur*, à cette différence que les masses sont absentes¹². La communauté en est restreinte, elle ne se veut pas soumise au jeu du politique, au pouvoir de l'État. Elle est beaucoup plus proche de la cellule familiale, soucieuse des contraintes imposées par la perpétuation de l'endogamie. Ainsi, la fille, Marie, n'épousera pas le Délié, adjuvant des Anglais, gardien de la terre qui leur sera vendue. Le père, Menaud, perdra son fils, à qui il espérait transmettre le soin de préserver la terre; du même coup il interdira toute rupture d'alliance et exigera de Marie qu'elle demeure auprès de lui. C'est donc autour de la figure du père que l'ensemble du récit se constitue : mise en scène du pouvoir paternel avec ce qu'il implique d'obéissance au chef, servitude volontaire - ainsi que l'entrevoit Freud - qui fait triompher la dimension contraignante de l'amour que ses sujets éprouvent pour lui. L'exemplification est ainsi une caractéristique importante de la structure actancielle dans *Menaud, maître-draveur*. L'exemplification peut aussi bien s'appliquer aux personnages possédant des attributs positifs (c'est le cas de Menaud ou de son fils) que négatifs (il s'agit

de l'étranger, ou de son porte-parole : le Délié). Ce qui permet la production d'un discours fortement stéréotypé où le particulier est synonyme de général selon une règle inductive¹³. Dans cette perspective, l'étranger «représente» tous les étrangers et Menaud acquiert un statut quasi totémique puisqu'il fait figure de résistant contre les envahisseurs.

On peut donc associer la production d'un discours normatif à l'énonciation de règles fortement prescriptives comme si l'interdiction se devait d'être explicite. J'ai proposé quelques modèles : la représentation d'un territoire fortement cadastré ou le statut exemplifiant du porte-parole autoritaire qu'est Menaud. Privilégier ces modalités d'analyse, c'est cependant soumettre la constitution normative du roman à l'énonciation explicite de prescriptions. Ainsi, on analysera les modalités d'intervention du sujet énonciateur, la facture stéréotypée de la description des acteurs, les champs isotopiques manifestes qui déterminent les idéologèmes du roman. Cette association du normatif et de l'explicite est pourtant lourde de conséquences car elle ne prend pas en considération des stratégies discursives qui, plutôt que de faire appel à l'injonction, se caractérisent par des phénomènes de délégation où un personnage Autre est tenu pour responsable - c'est le cas dans **Menaud, maître-draveur** - des méfaits de la communauté. On connaît depuis Freud (cf. : «Un enfant est battu» mais aussi, avec Lacan, à l'occasion de sa thèse sur le cas Aimée) la très grande importance de ces phénomènes de délégation paranoïaque où l'Autre est tenu responsable de l'amour et de la haine intriqués que le sujet lui porte. La haine de l'Autre provenant avant tout de la crainte d'une pulsion d'emprise non maîtrisable (la possession sadique de l'Autre se transformant en crainte de destruction)¹⁴. La notion de porte-parole est alors d'une grande utilité puisqu'elle permet de saisir la portée des injonctions, modalités du discours normatif, qui sont attribuées à un acteur délégué. **Menaud, maître-draveur** de Félix-Antoine Savard est un roman particulièrement intéressant à étudier de ce point de vue.

Le porte-parole y est d'abord Menaud, garant de la fidélité à des idéaux de possession du territoire. Personnage omnipotent qui suscite l'identification du groupe¹⁵. Le porte-parole est le dépositaire du savoir des ancêtres. Il est un personnage médiateur. Cela est particulièrement clair dans **Menaud, maître-draveur** où la transmission des paroles des ancêtres emprunte à une économie de l'oralité. Rapporter les paroles des ancêtres, c'est transmettre un discours de vive voix. On peut cependant constater le paradoxe du discours tenu dans le roman de Savard. Les paroles rapportées proviennent de **Maria Chapdelaine** de Louis Hémon. Une facture intertextuelle tient lieu de discours rapporté. La dimension orale du discours de Menaud est en fait une reprise citée, sans que la source de la citation soit explicitement mentionnée, qui cherche à donner l'illusion d'une transmission de vive voix.

Le porte-parole est donc le personnage qui permet une optimisation maximale des idéaux de la communauté. Ce qu'on appelle en psychanalyse la figure du Père Idéalisé¹⁶. Le roman de Savard se caractérise de ce point de vue par un phénomène d'identification primaire : passage de l'idéalisation maximale à l'abjection, violence fondamentale, pour reprendre l'expression de Jean Bergeret¹⁷, qui nécessite un clivage de façon à ce que le sadisme, exercé à l'endroit de l'objet persécuté, ne se retourne pas sur le sujet persécuteur. Mais le porte-parole est aussi un personnage qui permet la réussite d'une mise en scène sacrificielle. Meurtre - imputé à une nature agressive et dominatrice - du fils de Menaud qui rompt la cohérence de la communauté, provoque une rupture violente de la filiation - de la transmission des Idéaux. Meurtre qui correspond à un phénomène de déplacement. Tuer le fils, c'est éviter la mort du Père Idéalisé. C'est enfin assurer la perpétuation de la culpabilité de la communauté (eu égard à ce meurtre) en faisant du «souvenir» de la mort un objet mélancolique intériorisé¹⁸. D'où la folie de Menaud qui conclut le roman de Félix-Antoine Savard. L'idéalisation optimale de la communauté (que représente Menaud par le biais d'un discours de l'exemplification) se traduit par une brusque décompensation. Le meurtre du fils est bien sûr l'aveu douloureux d'une fragmentation de la communauté sociale. C'est que Menaud n'échappe pas à la culpabilité associée à ce souhait infanticide qui est attribué à une nature violente. Propositions qui peuvent faire l'objet d'une substitution : «Mon fils est mort alors que j'aurais dû mourir à sa place» ou «Mon fils est mort parce que je n'ai pas pu le sauver.» Propositions pouvant être reformulées d'une tout autre façon : «Si je n'ai pas empêché la mort de mon fils, c'est que je désirais (secrètement) sa mort.»

Cette violence (le meurtre du fils) permettra en retour d'assurer la cohésion coupable - et toute provisoire - de la communauté. La disparition du fils, c'est aussi l'angoisse d'une finitude de la communauté : rupture de la généalogie, mais surtout de la transmission des Idéaux fondateurs¹⁹. D'où l'importance de l'exemplification qui justifie que l'Autre (le personnage étranger) soit considéré comme responsable de la mise à mort du fils. La nature est responsable de ce meurtre, mais aussi l'étranger qui cherche à s'appropriier le territoire et à détruire les forces vives de la nation. On retrouve encore une fois, à propos de cette thématique de la mise à mort, la pertinence d'un discours sacrificiel. Le fils doit être assassiné afin d'éviter en retour le meurtre du père²⁰. Cette violence mythique est certes présente dans **Menaud, maître-draveur**. Elle permet d'attribuer à un Autre - le sujet persécuteur étant l'étranger anglophone (ou son complice le Délié) - la responsabilité d'un refoulé primaire (la mort du fils)²¹.

Voilà qui peut expliquer la singularité du roman quant à la thématique du «chefisme» omniprésente durant les années trente. On sait depuis Freud, qu'on pense à **Moïse et le monothéisme**, comment l'union de

la communauté autour de la figure d'un Père Idéalisé est toujours ambivalente : intrication de liens d'amour si puissants (à l'égard du pouvoir attribué au meneur) qu'ils suscitent en retour la haine (le désir de tuer le détenteur du pouvoir afin d'assurer, par la représentation du Père Mort, la perpétuation des Idéaux de la communauté). Ce que Rosolato formule de la façon suivante à propos des fantasmes de destruction présents dans toute communauté :

La compréhension de la destruction agie, extériorisée (...) tient dans les rapports entre les mythes qui structurent les liens sociaux, et les idéaux de chaque individu à partir de ses fantasmes et de ses désirs, rapports qui servent à préserver la collectivité d'une destruction inorganisée et aveugle, tout en utilisant l'énergie mortifère pour sa cohésion, mais aussi pour des combats planifiés vers l'extérieur.²²

LA REPRÉSENTATION DE L'ÉTRANGER

Comme procédé argumentatif, l'exemplification permet d'abord de cristalliser la représentation de l'étranger autour d'une figure fondatrice. Si, comme le mentionne Rosolato, l'identification au meneur, au chef se fait au prix d'un «tu (je) crois ce que je (tu) crois aussi incroyable que ce soit», la représentation de l'étranger doit répondre à des critères de véracité. L'étranger est celui qui doit être vu - défini - afin que son caractère menaçant pour la communauté puisse trouver sens. L'exemplification répond à cette tentative de représentation de façon d'autant plus insidieuse qu'elle s'apparente à un procédé de généralisation : «l'étranger, ce n'est pas moi, c'est l'Autre. Tous les autres sont des étrangers». On perçoit bien le caractère tautologique d'une telle démarche qui permet d'attribuer à un personnage autre, à la fois distinct et indistinct, la crainte d'anéantissement de la communauté. Mais cette définition de l'étranger comme personnage négatif permet surtout, en retour, de préserver l'unité - et la pureté - de la communauté. C'est le cas du meurtre du fils de Menaud qui sera attribué à une menace extérieure (l'étranger ou son complice le Délégué) permettant la sauvegarde de l'intégrité du groupe. Sauvegarde d'ailleurs problématique car la communauté dont Menaud est le porte-parole refuse de le suivre; ce sont des lâches «...qui accablent leurs morts de belles paroles pour n'avoir pas à les entendre»²³.

De ce point de vue, le meurtre du fils de Menaud suppose la trame d'un refoulé beaucoup plus puissant. Il s'agit du désir de meurtre de Menaud qui scelle à la fois le destin de la communauté (par le parricide) et en constitue la crypte mortifère (ce meurtre devant à tout prix être dénié par la communauté)²⁴. À cet égard, l'épopée que constitue **Menaud, maître-draveur** présente de fortes connotations christiques liées à la dynamique sacrificielle. Meurtre du fils qui permet de mettre à l'écart la violence parricide à l'égard de Menaud. Cela justifie la survie de la communauté mais de façon tragique puisque le chef (vivant) doit mélancoliquement porter la responsabilité du sacrifice auquel il faudra trouver un responsable, un bouc émissaire. La

recherche de l'étranger s'apparente alors à une quête nécessaire afin d'entretenir la paranoïa collective de la communauté. Dans tous les cas, un responsable doit être recherché. Mais le paradoxe du roman de Savard, si on accepte de le considérer comme caractéristique d'une littérature du terroir, est que le chef (la figure du meneur) est un personnage solitaire; sans foule pour le suivre, il ne suscite pas l'identification aux idéaux de la communauté.

Comme procédé discursif, l'exemplification s'avère donc inefficace. L'étranger est toujours défini comme le bouc émissaire de la communauté mais cette nécessaire projection ne permet pas en retour la sauvegarde des idéaux de la communauté. D'où la structure particulière du roman de Savard, qui recourt à une isotopie à fortes connotations religieuses (christiques) où la mort sous-entend en retour la possibilité d'une résurrection. L'isotopie christique se caractérisant alors par un énoncé du type : il faut mourir pour pouvoir renaître (c'est le sens de la mort du Christ, meurtre du fils par le Père, qui sera cependant «réparé» par une renaissance). La résurrection du fils signifiant la réinstauration d'un lien d'amour étayé sur des pulsions agressives.

Dans cette perspective, l'intérêt de **Menaud, maître-draveur** est que le parcours de l'isotopie christique ne se conclut pas de manière positive. La mise à mort du fils de Menaud peut être envisagée comme un passage à l'acte - un vœu infanticide - attribué à un personnage «autre» (il s'agit de l'étranger) qui ne consolide pas cependant le tissu social. La rupture de la filiation s'apparente plutôt à un raptus mélancolique. Menaud deviendra fou, répétant toujours les mêmes phrases - connotant un sentiment de perte et de menace diffuse - qui me semblent s'apparenter à une introjection mélancolique. Introjection de la figure mortifère du fils, car Menaud partage la responsabilité - explicitement déléguée à la nature, puis à la menace de l'étranger - de ce meurtre déguisé. Introjection mélancolique puisque le fils mort, Joson, est aussi un descendant qui aurait pu assurer la continuité de la filiation²⁵.

L'exemplification s'avère ainsi présente sous un aspect dégradé. L'Autre, c'est dans un premier temps l'étranger, porte-parole dominateur qui aliène la communauté dont Menaud est le fidèle représentant. Mais c'est aussi Menaud lui-même, à la fin du roman, dans sa folie qui témoigne d'une perte d'identité. Exemplification dérisoire - qui signe l'inactualité du roman du terroir dans le contexte québécois des années trente - puisqu'il n'est plus possible de distinguer avec certitude ce qui différencie alter d'ego. L'étranger, c'est de ce point de vue à la fois l'Autre aliénant (l'étranger dominateur) et Menaud, être aliéné, fou, dépersonnalisé. À s'en tenir à une telle analyse - selon moi réductrice -, il serait encore possible de retrouver la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave : la mort psychique de Menaud (sa folie) emblématisant la nécessité d'une reconquête de l'identité québécoise. Identité exemplifiée par la figure

du Chef s'opposant à toutes les menaces de dénaturation que représenterait l'étranger.

Malgré ces deux recours à l'exemplification (la figure du chef et de l'étranger), **Menaud, maître-draveur** est un roman ambivalent. Une des caractéristiques de l'exemplification, du point de vue argumentatif, est la nécessité de fonder une unité fictive. Un raisonnement pseudo-logique est alors invoqué : «x est un étranger. Tous les x sont des étrangers», raisonnement qui fait appel à une logique inductive qui permet le passage du particulier au général. Ce type de recours est manifeste dans **Menaud, maître-draveur**. C'est le cas de l'extériorité sociale représentée par le personnage de l'étranger. C'est aussi le cas des ancêtres dont le souvenir et le témoignage sont constamment revendiqués par Menaud. Il faudra donc qu'un personnage - possédant de fortes caractéristiques d'omnipotence - soit situé en amont afin de déterminer la cohésion de la communauté sociale.

Parce qu'il y a un étranger, inducteur de la catégorie des étrangers, il devient possible d'attribuer à un Autre aliénant (personnage extrinsèque) la responsabilité de la désagrégation de la communauté. De la même façon, le recours au porte-parole (dans **Menaud, maître-draveur**, la transmission du discours des ancêtres) permet d'assurer la transmission d'une vérité fondamentale²⁶. L'exemplification permet en somme d'assurer la mainmise de l'Idéal, qu'il soit envisagé sous un angle positif ou négatif. L'étranger est ce personnage auquel des souhaits de mort - de destruction - sont adressés du fait qu'il est clairement perçu comme un personnage agresseur. Cette volonté de destruction est à mon sens ambiguë. La comprendre dans sa seule dimension explicite - ce à quoi correspondrait le procédé d'exemplification - reviendrait à faire fi de l'identification ambivalente au personnage agresseur²⁷. Dans cette dernière perspective, le personnage étranger et la figure du meneur (que représente Menaud) ne seraient plus antinomiques mais correspondraient plutôt au maintien d'une ambivalence. Attribuer à l'Autre la défaite - la menace de disparition - de la communauté, c'est déplacer les souhaits de mort provenant de l'intérieur (des fidèles) sur un personnage extérieur (un bouc émissaire). Cela assure la préservation des idéaux de la communauté.

Un tel schéma manichéen (l'opposition de l'étranger et du Chef) définirait donc le statut de l'exemplification dans **Menaud, maître-draveur**. Mais le roman est beaucoup plus complexe car l'exemplification - argumentation à valeur générale - peut être opposée à l'identification projective. Cette notion, introduite par les psychanalystes kleinien, m'apparaît particulièrement féconde pour ce qui est de la distinction sociale faite entre univers exogène (représenté par l'étranger ou le bouc émissaire) et endogène (la cohésion du groupe qui ne tolère aucune marginalité). La distinction entre introjection et projection est déterminante (associée au jeu des pulsions partielles au moment de la phase orale) puisqu'elle correspond à des élaborations sociales

de la vie intrapsychique²⁸. L'identification projective permettrait de faire jouer le principe de la loi du talion. Attribuer à l'Autre toutes les causes des méfaits de la communauté autorise une mise en scène paranoïaque. Ce processus permet d'expulser l'étranger et de le rendre responsable des souhaits de destruction. La mort du fils Joson correspondrait ainsi à un épisode psychotique - le retour sur soi (sur la communauté) d'une soif d'auto-destruction - qui doit être absolument déplacé sur un personnage ayant le statut d'étranger.

Une telle identification projective - comme mécanisme de défense ambivalent : l'autre persécuteur étant aussi le sujet persécuté - s'oppose à l'exemplification. La mort de Joson est un sacrifice (un infanticide) qui témoigne d'une rupture de la filiation. Mort du fils qui camoufle à mon sens la persistance d'un voeu parricide particulièrement violent. Tuer le fils tenant lieu de scénario-écran face au souhait de mort du Père. J'en arrive à la conclusion de **Menaud, maître-draveur**. Le meneur se retrouve seul, sans foule pour le suivre. Le fils, Joson, est mort et le père apparaît isolé, soumis à ces voix persécutrices, témoignages de la crainte d'un anéantissement de la communauté. La projection sur le personnage étranger (l'Autre entrevu comme responsable des méfaits de la communauté) est en somme inefficace. L'exemplification n'est plus de mise sauf sous une forme dérisoire, pétrification de la figure du Père fondateur : «Nous sommes un témoignage». Meneur sans foule, ai-je proposé. Mais surtout introjection mélancolique du fils Joson dont la mort n'amointrit pas les angoisses d'anéantissement de la communauté.

Dans cette perspective, le chef représente cette figure autoritaire qui justifie le maintien des idéaux de la communauté même s'ils (ainsi que Freud l'a démontré dans **Totem et tabou**) demeurent ambivalents. L'exemplification serait caractéristique d'un discours de l'obéissance au meneur. Aimer le Père, c'est à la fois le tuer imaginativement - désigner une victime sacrificielle qui aura pour objet de le remplacer. La mort de Joson correspond, dans cette économie sacrificielle, à un tel déplacement de la mise à mort du Père. Ce qui permet de transformer la violence à l'égard du Père en servitude volontaire.

D'où l'échec patent de **Menaud, maître-draveur** en ce qui a trait à la mise en scène d'un personnage autoritaire. La figure paternelle (incarnée par Menaud) n'y permet pas la consolidation d'idéaux suffisamment structurés pour que la communauté puisse retrouver un meneur. Paradoxe d'un chef sans foule pour le suivre (et lui obéir). Hantise de la disparition - éradication de la communauté menacée par le spectre de l'étranger; la mort de Joson étant la figure la plus explicite de cette volonté d'autodestruction. Réalisation sur soi des voeux de mise à mort. En somme, la figure du Père Idéalisé ne suffit plus à assurer la perpétuation - et la transmission - des idéaux communautaires. De façon particulièrement significative, la figure du Père Mort est ainsi absente du

roman. Désaveu de ce meurtre du Père qui permettrait de canaliser la violence - et d'assujettir l'idéalisation à la persistance de la culpabilité²⁹. À la place du Père Mort, garant de la fondation de l'ordre symbolique, le roman n'offre que des voix persécutrices qui viennent hanter le vieux Menaud :

Puis l'obsession revenait. «Des étrangers sont venus! Des étrangers sont venus!» hurlait-il. «Joson! Alexis! La montagne en est pleine! Tout le pays en est plein! Ohé! les gars, un coup de coeur! Nous sommes d'une race qui ne sait pas mourir.»³⁰

Énonciation dérisoire attribuée à un personnage solitaire, en proie à ses fantômes. Bien sûr, le Lucon peut correspondre à ce personnage qui reprend à son compte l'idéal de l'enracinement. Agissant de la sorte, il témoigne de l'ambivalence propre au discours de Menaud, délimitant le territoire des Ancêtres et parcourant aussi les grands espaces. Le mariage du Lucon avec Marie conclut le roman; de même Josime ajoute : «Alors lentement, au milieu des hommes qui se passaient la main sur le front contre le frôlement de cette démence, le vieil ami de la terre, Josime, prononça : «C'est pas une folie comme une autre! Ça me dit, à moi, que c'est un avertissement»»³¹. On pourrait s'en tenir à cette conclusion explicite et retenir de la folie de Menaud la transmission d'un idéal dégradé qui sera repris et valorisé par la communauté. Mais cette conclusion m'apparaît beaucoup trop optimiste puisqu'elle laisse de côté la question de la mise à mort sacrificielle (mort de Joson et meurtre psychique de Menaud) qui structure toute la dynamique de ce roman.

Plus haut, j'ai fait référence à la constitution paranoïde (psychotique) des institutions sociales qui exigent fidélité au Maître - en fondant culpabilité et obéissance sur le souhait de mort adressé au Père idéalisé. Une telle constitution paranoïde répond à une injonction : le désir de meurtre du Père permet paradoxalement - par la conservation des idéaux - de situer un puissant fantasme de culpabilité. C'est donc sur une Victime émissaire que sera déplacé le souhait de mort. Joson est condamné à mourir afin de perpétuer la figure du meneur qu'est Menaud. Déplacement bien inutile puisque les voix que Menaud entend et qui le mènent à la folie sont autant de porte-parole persécuteurs. Voix qui s'apparentent à des hallucinations auditives et qui projettent «dans le réel» la culpabilité éprouvée par Menaud d'avoir laissé tuer son fils. Telle est la conclusion du roman de Savard. Le chef devient fou, la société se désagrège, menacée par un étranger de l'extérieur (l'Anglais) qui est en fait la projection commode d'une soif sacrificielle. Dans **Menaud, maître-draveur**, la société canadienne-française ressasse le mythe de ses origines et ne peut trouver de solution viable. Le chefisme (thème dominant au cours des années trente) est implicitement désavoué car le meneur devient fou.

D'où la relative originalité du roman. Bien sûr, les isotopies du porte-parole autoritaire et de l'étranger menaçant gardent toute leur efficacité. Mais elles sem-

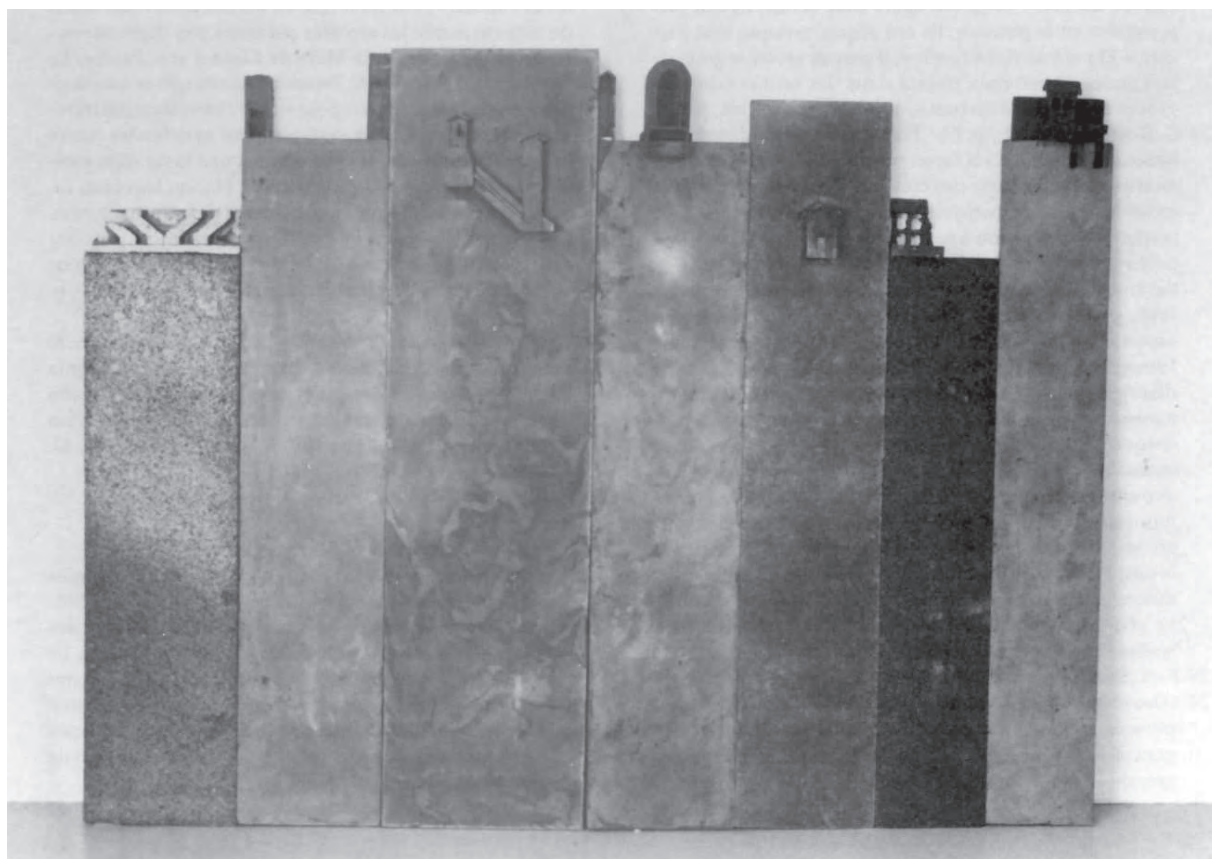
blent aussi marquer un certain essoufflement. Leader et personnage autoritaire qui cherchait à rassembler autour de lui la petite communauté de Mainsal, Menaud échoue dans son entreprise et devient fou. Il peut bien répéter dans son délire : «Des étrangers sont venus! Des étrangers sont venus!», la certitude délirante ne fait jouer ici qu'un certain nombre de significations enkystées, purement réitératives. Le même étranger apparaîtra plus tard à la faveur du roman urbain, qui explorera la complexité des alliances socio-culturelles et le thème des «deux solitudes» mis en scène aussi bien par Hugh McLennan que par Gabrielle Roy. De même, la défense du territoire, aussi désespérée qu'elle apparaisse, consacre une pétrification de l'identité. La voix intérieure qui rappelle constamment : «Nous sommes un témoignage» est à cet égard particulièrement significative de la rigidité de cette structure normative, ce que je nommerai, à la suite du psychanalyste hongrois, Imre Hermann, auteur de *L'Instinct filial*³², une pulsion d'agrippement. Il s'agit bien en effet d'assurer une maîtrise entière du territoire, seule façon de faire de la communauté de Mainsal un objet patrimonial préservé. Les stratégies normatives que j'ai rapidement décrites prennent forme à partir de cette pulsion d'agrippement, fantasme d'une totale fusion narcissique. Refuser le déracinement - l'obligation imposée par l'étranger de quitter la terre -, c'est du même coup ne pas accepter la différence de l'étranger et s'en tenir à un fantasme d'élection³³. Aussi le thème de la robinsonnade³⁴ apparaîtrait-il, dans le roman de Félix-Antoine Savard, sous la forme d'un strict encadrement normatif. Ne pas quitter le territoire fortement cadastré, dont Menaud apparaît comme l'ancêtre fondateur, gardien de l'intégrité à préserver contre toute menace de spoliation, permet d'affirmer le principe d'une insularité. La mise en scène d'une spatialité contrainte, le recours à une temporalité événementielle qui laisse une forte place à la cyclicité (la répétition des saisons, du travail de la drave), remise en question par l'apparition de l'étranger, la mise en scène du personnage autoritaire et omnipotent qu'est Menaud, à la fois grand voyageur et garant de ce que Bélanger nomme «l'ordre sédentaire/ordonné» : tous ces motifs s'intègrent à une économie normative.

Cette insularité, caractéristique de **Menaud, maître-draveur**, n'est que la manifestation la plus apparente d'une volonté de fermeture. Fantasme d'un retour à l'archaïque : temporalité cyclique, répétitive; terre matricielle, originaire, dont Menaud se fait le propriétaire-gardien par le biais d'une volonté d'identification fusionnelle. On peut aussi y observer la particulière efficacité d'une mystique sociale de l'obéissance. Soumission au personnage autoritaire - ce que l'on appela le chefisme dans le contexte québécois des années trente. Caractère puissamment prescriptif des «voix intérieures» entendues par Menaud, intériorisation des impératifs surmoïques. Tant la recherche du bouc émissaire, volant et violentant la terre matricielle, que la projection sur l'étranger des désirs de transgression échappant aux impératifs surmoïques contribuent à forger un pacte

de fidélité qu'emblématise cette séquence lancinante entendue par Menaud: «Nous sommes un témoignage.»

1. A.-J. Bélanger, *L'Apolitisme des idéologies québécoises: le grand tournant de 1934-1936*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974.
2. F.-A. Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Charrier & Dugal ltée, 1937, p. 3-4.
3. L'on objectera à ce propos que *Menaud, maître-draveur*, beaucoup plus qu'un roman de la terre associé à la préservation d'un espace clos, introduit une volonté d'expansion, d'agrandissement du territoire. Il est vrai que le texte de Savard se caractérise de ce point de vue par son ambivalence. D'une part, le rejet violent du terroirisme: «Menaud, Joson, Alexis, eux, n'avaient point bronché, étant d'une autre race, de celle que la terre mesurée, avec ses labours et ses moissons, ses rigueurs et ses tendresses, n'avaient pas encore apprivoisée. Pour eux, la vie c'était le bois où l'on est chez soi partout, mieux que dans les maisons où l'on étouffe, c'était la montagne, là-bas, aux cent demeures, aux innombrables chemins tous balisés des grands souvenirs de la race.», *ibid.*, p. 28. «C'est cet instinct qui avait poussé tant de héros jusqu'aux abouts des terres de ce pays, animé tous les défricheurs à poser, sur les droits de la découverte, le sceau du travail et du sang, mis toutes les volontés en marche d'agrandissement...», *ibid.*, p. 119-120. D'autre part, la nécessité de l'attachement: «En somme, tout cela, tout autour dans les champs et sur la montagne, assurait qu'une race fidèle entre dans la durée de la terre elle-même... C'était là le sens des paroles: «Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir...», *ibid.*, p. 117.
4. B. Proulx, *Le Roman du territoire*, Montréal, Les Cahiers du département d'études littéraires, no 8, Université du Québec à Montréal, 1987.
5. «Il se mit à chanter, cette fois, des ritournelles [...] des chansons de voyageurs aux mélodies venues de très loin, du premier sang, peut-être des éternels vagabonds de grands espaces!», F.-A. Savard, *op.cit.*, p. 43.
6. «Et, lorsque tout se fut mis à revivre, dans la clairière rouge [...] il commença de parler au milieu des hommes comme s'il eût été à lui seul tout le peuple et qu'il eût vécu depuis des siècles.», *ibid.*, p. 46.
7. «Du temps de son défunt père, surtout! Un maître-homme, allez! dans le pré duquel il n'aurait pas fait bon de faucher. Il se rappelait sa vieille rengaine. Partout, sur le bord des moindres choses, c'était toujours la même chanson: «Regarde, si c'est beau! Garde-ça pour toi et pour ceux qui viendront, mon sapergué!», *ibid.*, p. 31.
8. *Ibid.*, p. 3-4.
9. Dans *Menaud, maître-draveur*, la structure normative se caractérise par cet aspect réitératif du discours intérieur qui est l'aboutissement d'une prescription. Il faut voir dans ce dispositif discursif l'équivalent de ce que la psychanalyse appelle la projection, clivage du Moi qui sous la pression intense et continue des impératifs surmoïques fait de cette voix, devenue autonome, l'équivalent d'une menace de culpabilité à la suite d'une transgression. L'interpellation discursive prend ici la forme d'une sauvegarde de l'identité et du territoire. Ces voix disent en somme: «Tu ne peux pas, tu n'as pas le droit de nous abandonner, de rompre la filiation qui te lie à ton passé, à ce qui constitue ton univers.»
10. En témoigne le rêve d'Alexis: «Des hommes de sa race allaient et venaient au milieu de toute cette étendue. [...] Ils lui dirent: «Tu parles comme tes pères ont parlé!», *ibid.*, p. 62-63. «J'ai dans l'avenir l'apparence d'une vision ténébreuse! j'ai entendu cette nuit la voix des grands morts. Elle est en moi pour toujours...», *ibid.*, p. 67.
11. À cette préservation, que la menace représentée par l'étranger accentue, s'ajoute donc l'appel à une intégrité: «Tandis que le Délié faisait ses lois, le bonhomme avait prêché la controverse et soutenu qu'il avait pour lui tous les droits, des droits qui venaient de son père et, en remontant de bien loin, dans le temps passé.», *ibid.*, p. 203. Préservation, intégrité ou sauvegarde, on retrouve avec ces divers motifs la nécessité de la transmission d'une Loi ancestrale, échappant au bornage juridique (à la vente de la terre à l'Anglais), terre «...que les papiers ne pourraient jamais [...] détruire.», *ibid.*, p. 203.
12. «Et le bonhomme revenait souvent tard à la nuit, et dans le chemin feuillu d'ombre pensait tout haut et maudissait le sol jaune de n'avoir poussé que des hommes de rien... du bois d'esclave! cria-t-il, du bois d'esclave!», *ibid.*, p. 142-143.
13. Ce que C. Kerbrat-Orecchioni nomme la généralisation abusive. Voir «Argumentation et mauvaise foi» dans *L'Argumentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 41-63. Aussi, dans le même recueil, de B. Gelas, «La fiction manipulatrice», p. 75-89. On consultera de plus «L'Histoire comme exemple, l'Exemple comme Histoire» de K. Stierle, dans *Poétique*, no 10, 1972, p. 176-198. Enfin de S. Suleiman, «Le récit exemplaire», dans *Poétique*, no 32, 1977, p. 468-489.
14. Melanie Klein a tenté de donner une place significative, dans le cadre de la théorie psychanalytique, à cette oscillation catastrophique entre le désir de maîtriser l'objet (à des fins de possession et de souhait d'omnipotence) et la crainte d'être détruit par ce dernier lorsque la pulsion d'emprise est trop violemment affirmée.
15. Structure analogue à celle analysée par Freud dans *Moïse et le monothéisme*.
16. Je reprends à mon compte les propositions de Rosolato: «Une telle opération [d'idéalisation maximale de l'Autre] avec la figure du Père Idéalisé, ou d'un Dieu, s'accompagne en contrepartie d'un pôle négatif, par idéalisation négative, projection du mal, du kakon, du mauvais objet (le diable, la mort). Le narcissisme accomplit ainsi son retrait libidinal grâce à cette idéalisation.» G. Rosolato, *Le Sacrifice*. Repères psychanalytiques, Paris, PUF, 1987, p. 30.
17. J. Bergeret, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 1984 (coll. «Psychismes»).
18. «Et le pauvre homme se reprochait d'avoir entraîné son fils dans la violence des choses...», F.-A. Savard, *op.cit.*, p. 90. «Alors sa pensée abandonnée à elle-même peuplait de formes étranges et remplissait de voix mystérieuses le silence de la vieille maison grise [...] le souvenir de Joson sombré là-bas avec toutes les promesses que donnaient sa fierté et son énergie, le souvenir de toute l'ascendance des ancêtres terriens ou voyageurs, tout cela revivait ...», *ibid.*, p. 172.
19. «Et Menaud s'imaginait voir Joson, Alexis prendre le pas héroïque et bien d'autres encore avec eux, enfin ralliés par le grand ban de la race. [...] Toutes ses lâchetés à lui, ses années sous le joug, c'est Joson qui rachèterait cela...», *ibid.*, p. 79.
20. Mise en acte qui rappelle les hypothèses de René Girard sur la violence réciproque. Ainsi, selon Bergeret: «R. Girard étudie le statut d'une violence première réciproque au sein

- de laquelle les notions de l'objet et du sujet s'estompent. L'angoisse persécutrice se résoudrait dans la mise à mort d'une victime représentative, la «victime-émissaire». La violence initiale indifférenciée se porterait donc sur un objet en fondant un ordre culturel, arbitraire mais indispensable. [...] L'élaboration mythique servirait à drainer et à masquer à la fois le désir violent existant à l'égard des objets, désir qui présente un danger social évident contre lequel le groupe est obligé de chercher une défense efficace. Il s'agirait donc de transformer la violence initiale individuelle et diffuse en une rationalisation ponctuelle transférée dans l'ordre culturel. Et la méconnaissance d'une telle transformation demeurerait elle-même nécessaire au bon équilibre secondaire et relationnel.», J. Bergeret, *op.cit.*, p. 211.
21. «Mais parfois aussi passait une inquiétude vague héritée elle aussi des angoisses dont le sang de la race combattue s'était chargé au cours des siècles... Et la parole revenait comme un glas : «Des étrangers sont venus; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent.» Et parfois, dans l'ombre, il croyait revoir le geste de son ennemi ténébreux rôdant dans les sentiers de vengeance autour de sa maison.», F.-A. Savard, *op. cit.*, p. 173.
 22. G. Rosolato, *op.cit.*, p. 41. Formulation des idéaux que Rosolato entrevoit de la façon suivante : «Ces idéaux, ajouterai-je, s'appuient sur des croyances qui, étant partagées en tant que visant l'incroyable (tel le bonheur paradisiaque), mettent en circulation une folie, des aspirations irrationnelles qui établissent l'identification des Moi entre eux («tu (je) crois ce que je (tu) crois aussi incroyable que ce soit»).», *ibid.*, p. 43. Rosolato ajoutant plus loin, ce qui me semble essentiel : «...de même que l'union se fait toujours contre l'étranger, le minoritaire (ou le fou), c'est-à-dire celui qui se distingue par quelques traits des caractères tenus pour nécessaires, il sera indispensable de ranimer cette union, chaque fois qu'elle sera menacée, par le procédé du bouc émissaire, c'est-à-dire en faisant porter la violence collective sur un innocent [...]. Il importe que l'opération vise un innocent, quelqu'un dont on ne sait pas exactement ce qu'on pourrait lui reprocher, mais sur lequel courent des bruits; l'union est d'autant plus forte qu'elle part d'un irrationnel, d'une culpabilité partagée et indistincte, d'une folie et d'un sacrifice collectif de la raison que chacun fait pour sceller l'unité.», *ibid.*, p. 47-48.
 23. F.-A. Savard, *op.cit.*, p. 157.
 24. «Des étrangers sont venus...» avait dit le livre. «Ils ont pris presque tout le pouvoir. Ils ont acquis presque tout l'argent.» Peut-être l'heure expiatoire était-elle venue... la grande heure où quelqu'un dut mourir, sa face contre la terre offensée.», *ibid.*, p. 244-245.
 25. «Tous les autres avaient plié la tête; mais lui, Joson à Menaud, il l'avait invité à venir annoncer cela à son père... Joson debout avait levé le poing. Une révolte intérieure l'embrasait. «Une race qui ne meurt pas!» Menaud la voyait là, vivante, non pas dans les livres, mais dans sa chair dressée devant lui.», *ibid.*, p. 18.
 26. Je reprends sur ce point les réflexions de Guy Rosolato : «[...] le meneur, l'homme (en tant que sacrificateur et jamais la femme) [est celui] qui propose et représente les idéaux du groupe, qui oeuvre par son charisme à drainer les aspirations et les fantasmes individuels, qui est l'objet mis à la place de l'Idéal du Moi, et induit les identifications des fidèles entre eux. C'est aussi l'homme idéal qu'on aurait voulu être et en qui on délègue tous les pouvoirs. [...] nous placerons en haut l'image suprême du Dieu (Père Idéalisé) ou de l'Idéal (des idéaux qui appartiennent d'une manière spécifique à la communauté, ceux de la langue, de la terre et du territoire, des intérêts, usages et croyances). On dira que le meneur est le représentant de ce pôle transcendant réservé à l'idéal. Cette différence donne au meneur une liberté nécessaire, il s'abrite sous lui; mais par ailleurs il recueillera les effets néfastes de la désillusion et de la révolte des fidèles, pour une dérivation qui laisse intact le terme supérieur.», G. Rosolato, *op. cit.*, p. 78-79.
 27. *Ibid.*, p. 32. Aussi de E. Fromm, *La Passion de détruire* (1973), Paris, Éd. Robert Laffont, 1975.
 28. Ainsi, selon Gérard Bléandou, commentant l'oeuvre d'Eliott Jaques, psychanalyste kleinien, «...les individus utilisent les institutions pour renforcer les mécanismes individuels de défense contre les anxiétés paranoïdes et dépressives.», G. Bléandou, *L'École de Melanie Klein*, Paris, Paidós/Le Ceinturon, 1985, p. 264. Bléandou ajoute que le fonctionnement des institutions repose «...sur l'identification introjective et projective. Par exemple, pour se défendre contre l'angoisse paranoïde, les individus d'une institution extériorisent les pulsions destructrices et placent les objets internes mauvais dans certains membres de cette institution. Ces membres peuvent introjecter et contenir ces pulsions et ces objets; ils sont aussi à même de les projeter à leur tour sur d'autres membres qui ont suscité cette introjection.», p. 265.
 29. C'est ce que souligne Rosolato lorsqu'il mentionne que «... le père tué, comme fantasme de fait accompli, permet de fixer la culpabilité dans la toute-puissance des pensées, dans son glissement entre l'intention et l'action, tout en étant un exploit qui accompagne l'idéalisation du père.», G. Rosolato, *op.cit.*, p. 137.
 30. F.-A. Savard, *Menaud, maître-draveur*, p. 261.
 31. *Ibid.*, p. 265.
 32. I. Hermann, *L'Instinct filial*, Paris, Denoël, 1972.
 33. Voir de R. Major, *De l'élection : Freud face aux idéologies américaine, allemande et soviétique*, Paris, Aubier, 1986.
 34. Je pense aux réflexions de Marthe Robert, dans *Roman des origines et origines du roman*, sur «la robinsonnade». Le roman du terroir, contrairement à l'acception commune qui en ferait un genre régionaliste, avant tout inspiré par une mise en scène folklorisante d'un passé idéalisé, ne serait pas tellement éloigné de cette volonté de re-fondation sociale propre à la robinsonnade.



Alex MAGRINI, **Entre ciel et terre**, 1986-1987, acier et fonte, 260 x 230 x 70cm. Photo : Daniel Roussel.

POUR UNE SÉMIOTIQUE DU ROMAN À THÈSE : le cas du réalisme socialiste

MARYSE SOUCHARD

En s'appuyant sur les travaux récents de P. Hamon, de R. Robin et de S. Suleiman, l'auteur propose un modèle sémiotique pour l'analyse narrative des romans soviétiques des années trente. Il s'agit de mettre en place les opérations permettant de montrer en quoi et comment les romans du réalisme socialiste sont «à thèse».

Starting with a description of the ideological novel made by Ph. Hamon, R. Robin and S. Suleiman, the author submits a specific model for the study of Soviet socialist novels. This model, based on French semiotics, emphasizes the narrative structure of these novels and the way in which they are ideological.

Comme le démontre Régine Robin¹, le réalisme socialiste propose une «esthétique impossible». Pourquoi intégrer alors, dans un recueil consacré aux «Esthétiques des années trente», un article sur ces romans soviétiques des années trente et particulièrement sur la figure du héros positif?

S'il est vrai que le réalisme socialiste échoue dans son projet de la rencontre d'une littérarité romanesque et d'une visée didactique, il n'en reste pas moins que les moyens qu'il met en oeuvre pour tenter d'y parvenir sont non seulement représentatifs mais quasiment typiques de mouvements similaires dans d'autres sphères géographiques de l'activité littéraire de cette période. Autrement dit, comprendre ce qui fait la spécificité des romans du réalisme socialiste, c'est aussi préparer le terrain de l'analyse d'autres littératures, des romans engagés ailleurs et en même temps. En se donnant un point de comparaison stable et défini, on forme l'hypothèse d'être mieux en mesure de décrire l'(les) esthétique(s) littéraire(s) des années trente.

«Pour boucher toutes les fissures qui s'ouvrent dans la cloison qui sépare la réalité réelle de la réalité idéologique»², il y a, bien sûr, comme l'écrit Alain Besançon, la terreur. Mais, avant celle-ci, il y a le discours. Il y a «une profession de foi pathétique et incantatoire en la force des mots»³.

Parmi ces «mots» possibles qui vont circuler, que l'on va faire circuler en URSS, des années vingt jusqu'à la guerre, il y a toutes les formes du discours, les journaux, les gazettes, les affiches, les oraisons, les conférences: faire écouter, faire lire pour faire comprendre. Parmi ces «mots» possibles, il y a le roman : apprendre l'Histoire par les histoires, apprendre à lire dans l'Histoire. Unifier, réunir autour de textes, épopée ou biographie, pour provoquer les discussions, les réflexions indispensables aux mouvements du temps. «Ainsi, pour faire passer la réalité idéologique dans la réalité réelle, il suffit d'un discours. La boucle est bouclée»⁴.

Les romans que nous avons analysés (dans le cadre du Cercle d'étude et de recherche sur les années trente que dirige Régine Robin) s'inscrivent dans cette visée générale. Ils viennent soutenir l'effort politique. Ou, du moins, c'est ce que l'on peut penser de prime abord. Comme le dit Susan Suleiman, le roman du réalisme socialiste est «une oeuvre qui représente une idéologie officielle soutenue par les appareils d'État»⁵.

«Littérature de propagande»⁶, le roman du réalisme socialiste serait l'exemplum du roman à thèse où l'effort romanesque est mis au seul service des idées à transmettre, du «message» imposé à l'auteur par un «on» - État - un centre des pouvoirs. Simplificateur à l'extrême pour être certainement compris, le roman du

réalisme socialiste serait moins un roman qu'un manifeste communiste.

En analysant, au départ, ces romans⁷ parus dans les années trente, nous cherchions à comprendre et à montrer pourquoi et comment la critique prenait toujours ces textes comme «type» du roman à thèse, du roman idéologique. Cela voulait dire d'une part décrire la figure du «héros positif», la thèse dans le texte, les ambiguïtés qui pouvaient venir contredire l'idéologie que le texte affichait, le rapport à l'histoire que le texte privilégiait. D'autre part, il importait de s'arrêter aux relations et au contrat entre le narrateur, le narré et le narrataire, puisque la présence explicite de l'auteur, du «narrateur omniscient», devait caractériser ce «genre littéraire».

Ces premières analyses nous ont certes permis de rendre compte, superficiellement, des structures narratives de nos romans. Mais elles restaient à un niveau de généralités qui mettait en question la spécificité de notre corpus, spécificité partout affirmée. Il fallait pourtant obtenir une description satisfaisante de ces structures narratives pour être ensuite en mesure de poursuivre l'analyse tant au niveau des structures discursives que des rapports du texte à l'idéologie.

D'emblée, la définition même du «genre» posait problème; nous étions confrontés à trois niveaux différents, le «roman à thèse», le «roman d'idées», la «fictionnalisation des idées dans le roman», niveaux généralement confondus par la critique, signifiant tout à la fois la présence de la thèse dans le texte, l'effet de thèse à la lecture et le roman à thèse comme genre : le critère «à thèse» n'était peut-être pas pertinent à cette étape de notre recherche.

Nous avons repris alors le problème à l'envers, à rebours. Non plus montrer comment ces textes étaient les exemples d'un genre littéraire qui restait à définir et dont nous ne savions plus si la spécificité existait, ni surtout comment elle se manifestait, mais bien plutôt voir ce que ces textes avaient en commun. Il restait à préciser ce qu'était ce commun dénominateur, c'est-à-dire savoir ce qui allait être signifiant pour la comparaison; mais il fallait, avant cela, s'en donner les moyens.

L'ANALYSE DE L'IDÉOLOGIE (P. Hamon)

Les recherches de Philippe Hamon⁸ qui s'intéressent à l'analyse de l'idéologie dans des textes qui ne sont pas «à thèse» ont permis une première délimitation de notre champ d'étude. En effet, Hamon reformule la question de l'analyse de l'idéologie en termes d'une sémiotique textuelle. Au delà d'une spécificité du texte idéologique, il postule une organisation articulée sur deux axes, paradigmatique et syntagmatique, commune à tous les textes⁹. De ce point de vue, l'idéologie sera considérée

comme un système de valeurs, système qui possède une dimension paradigmatique (tout texte construit des hiérarchies, des échelles, des taxinomies, des systèmes d'évaluation où du positif est opposé à du négatif) et une dimension syntagmatique (tout texte manipule des scénarios narratifs impliquant des actants-sujets qui évaluent des moyens en fonction de finalité).¹⁰

C'est donc autour de deux notions, celle d'«évaluation» et celle de «norme» que Hamon articule sa réflexion, à partir de cinq propositions : étudier davantage «l'effet-idéologie» du texte que l'idéologie «du» texte; tenir compte, à la fois, des deux dimensions syntagmatique et paradigmatique; «ne pas restreindre l'analyse des rapports texte-idéologie à l'analyse de corpus ou de genres déjà circonscrits a priori»; ne pas s'arrêter aux seuls mots-clés, même étudiés en contexte; aller vers une «sémiotique du savoir» intégrée à une théorie générale des modalités¹¹.

Ces postulats nous autorisaient une ré-organisation de notre corpus, ou plutôt une modification du point de vue de l'analyse. Nous avons constaté la difficulté de montrer l'idéologie «du» texte, dans un genre constitué a priori. En suivant le programme de Hamon, nous levions les ambiguïtés qui semblaient empêcher l'analyse. Pour échapper au pré-dit sur notre corpus, il fallait en quelque sorte le neutraliser, l'aborder de neuf. Préférer une analyse du texte à une projection du contexte. Cette démarche impliquait de ne plus considérer nos romans comme un «actant collectif», comme interchangeable et équivalents. Mais bien au contraire, il importait d'analyser chacun de ces textes, indépendamment dans un premier temps d'une appartenance à un «groupe romanesque». Notre recherche du commun dénominateur passait par la mise à jour des particularités de chacun des romans. Cela revenait aussi à prendre chaque texte comme un acte d'écriture, de communication, singulier, opposant le «genre» à l'«unicité». Cette partition de notre corpus en autant de romans qui le constituaient, en autant de sous-corpus, a considérablement simplifié les problèmes méthodologiques qui semblaient jusque-là insurmontables. Après coup, la démarche peut paraître évidente, comme allant de soi. Mais, pour ce faire, il fallait remettre en question une homogénéité garantie par des années de consensus chez les critiques. Et cette opération parfaitement méthodologique s'est avérée extrêmement fructueuse. Nous ne pouvions «comparer» un roman, somme de tous les textes appartenant à la même période historique. Par contre, nous pouvions analyser des romans pour produire ensuite une organisation commune de leurs structures narratives, si et seulement si une telle organisation se justifiait.

Retenant l'«absence» comme marque a contrario de l'idéologie dans le texte, Hamon propose d'en préciser les modalités de localisation, leur statut, leur origine et leur fonction. Ce concept d'absence ne paraissait pas d'emblée pertinent à notre recherche : nous avions affaire à des textes où, au contraire, la «présence» était

manifestée au plus haut degré. Il n'était pas possible que nos romans ne parlent pas de la Révolution, de l'existence d'opposants au régime et de leurs moyens d'action, des réussites et des échecs, même si ces derniers sont souvent présentés comme des réussites différées. Mais, par ailleurs, en acceptant que «l'idéologie et son travail de filtrage se laissent [...] appréhender dans l'écart qui existe entre un modèle construit faisant office de norme et un donné»¹², nous resserrions notre problématique. Il devenait possible d'envisager que si l'hypothèse d'une organisation narrative commune se vérifiait, on pourrait à partir d'elle montrer à la fois les ressemblances et les dissemblances entre nos romans pour décrire l'effet-idéologie.

Les foyers idéologiques du texte se signalent à l'attention du lecteur par des procédés de mise en relief, par l'inflation du vocabulaire de la modélisation et de la loi¹³. Un de ces foyers, c'est le héros, considéré «non pas tant comme un personnage de l'oeuvre, mais comme un «point» de l'oeuvre, comme un lieu, un lieu textuel qui circonscrirait et définirait, d'emblée et a priori, le genre du texte»¹⁴. La focalisation sur le héros-personnage-central du roman était très pertinente pour notre recherche. Nos premières analyses avaient montré que la narration s'articulait autour d'un personnage, porteur des «valeurs». Les propositions de Hamon permettaient de considérer cet actant-sujet comme un lieu d'investissement sémantique privilégié. En concentrant sur lui l'attention de l'analyse, il devenait possible de montrer, en réseau, des parcours idéologiques. En effet, il y a, à la base, contradiction entre le fait de définir (ou d'écrire) un roman «réaliste» et celui de montrer, de désigner à l'attention du lecteur le personnage-héros. Dans un cadre «réaliste», le héros devrait, par le fait même qu'il «représente», être le plus près possible d'une norme, d'une moyenne. Et le lecteur devrait se reconnaître en lui. Or le narrateur se doit de désigner son actant-sujet comme personnage-héros. Pour ce faire, il en grossit les traits, l'implique dans des actions spectaculaires; d'une certaine façon, il le sort de la «réalité». Cette évidence de la mise en histoire produit des dérapages (idéologiques ou non) dans la narration et dans les actions des personnages-héros¹⁵. Nous avons là un deuxième type d'écart qui opère cette fois sur l'actant-sujet, permettant des comparaisons entre les romans.

Non seulement les personnages sont ou ne sont pas «crédibles» par rapport à un réel défini par la narration, mais encore ils sont qualifiés :

ce discours d'escorte évaluatif tendra à se regrouper, dans le récit, à certains emplacements privilégiés, à se concentrer sur les deux aspects principaux du personnage : son être [...] (résultat d'un faire passé ou état permettant un faire ultérieur), son faire et plus particulièrement certaines actions codifiées.¹⁶

Le personnage existe donc aussi par rapport à sa mise en narration, en scène. Mais il ne suffit pas de repérer ce discours évaluatif, il faut aussi le «faire parler».

LE ROMAN À THÈSE (S. Suleiman)

Pour cerner davantage les paramètres de la place du personnage-héros dans nos romans, il importait donc de s'interroger sur les rapports, les relations entre cette place et la narration qui l'inscrivait. Les travaux de Susan Suleiman allaient dans ce sens. Tout en évitant la problématique du contenu et de la mise en forme du projet romanesque réaliste, Suleiman met de l'avant d'une part la vérité, la vraisemblance, la relation avec le lecteur; d'autre part, la figure du héros. Ce genre littéraire (que Suleiman ne questionne pas a priori) «met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur»¹⁷.

Avec le roman à thèse, on a affaire à un genre littéraire qui «n'ose pas dire son nom». Nommer «à thèse» un roman, c'est déjà l'évaluer et l'interpréter¹⁸. Si Suleiman retient néanmoins le concept de thèse, c'est pour en faire un critère de description plutôt que d'évaluation. Le roman sera à thèse s'il «se signale principalement ou en premier lieu comme porteur d'un enseignement doctrinaire»¹⁹. En même temps, le roman pourra être «réaliste» s'il a «le désir de faire voir, de faire comprendre quelque chose au lecteur à propos de lui-même, ou de la société ou du monde où il vit»²⁰. En ce sens, le roman réaliste favorise la fonction communicative plutôt que la fonction poétique.

Nous pouvons recentrer notre analyse sur la question du réalisme et sur celle de la thèse. Nous l'avons dit, Hamon travaille sur des textes qui ne se donnent pas explicitement comme idéologiques. Suleiman, par contre, cherche à montrer comment des textes, donnés comme idéologiques, inscrivent l'idéologique, «la thèse». C'est donc cette deuxième étape que les travaux de Suleiman nous permettent d'aborder.

Celle-ci propose cette définition intuitive du genre :

je définis comme roman à thèse un roman réaliste (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse.²¹

Le terme «enseignement» nous semble ici fondamental. C'est par lui que l'on peut expliquer les problèmes que nous avons rencontrés dans l'application du modèle de Suleiman sur par exemple **Tchapaev, Terre défrichée, Ciment**. En comprenant «enseignement» dans un sens peut-être trop restreint, nous nous sommes heurtée aux limites du modèle. Car Suleiman pose une définition restrictive de l'«enseignement doctrinaire», se méfiant d'une compréhension trop large du terme²² : **À la recherche du temps perdu** peut être lu comme un roman à thèse, la doctrine enseignée étant celle du salut par l'Art. Même si une telle lecture est d'évidence trop étroite, elle permettrait de mettre à jour certains

aspects en les intégrant dans un système global. Allant plus loin, Suleiman ajoute que toute oeuvre de fiction se prête alors à une lecture à thèse dans la mesure où il est toujours possible d'en extraire une maxime ayant une portée générale. Mais jamais elle ne questionne l'idée d'un «enseignement». Or cette notion recouvre au moins deux aspects: un enseignement dirigé vers le lecteur, un enseignement dirigé vers le héros auquel le lecteur ne s'identifie pas obligatoirement. Ainsi, dans *Tchapaev*, nous avons été amenée à considérer Klytchkov, le narrateur, comme le «héros» car c'est lui qui subit l'apprentissage. En même temps, la définition de Suleiman présente l'avantage d'insister sur l'aspect didactique du texte, indépendamment de ce qui est enseigné. Le roman à thèse implique alors un faire-savoir qui peut déboucher - mais ce n'est pas une obligation - sur un faire-faire, le faire-savoir passant par la figure du personnage-héros quand le faire-faire vise - met en cause - le lecteur.

C'est à partir de trois structures que Suleiman cherche à rendre compte de la façon dont des textes sont à «thèse». Travaillant sur l'organisation narrative des textes qu'elle analyse, sans s'arrêter aux contenus manifestés, elle s'attache d'abord au récit exemplaire - fable ou parabole - et aux relations que ce genre littéraire entretient avec le roman à thèse. Le récit exemplaire recouvre trois micro-récits qui mettent en cause à la fois le faire-savoir et le faire-faire dont nous parlions plus haut. Il y a d'abord l'histoire, ce qui est raconté, l'anecdote qui sera la base sur laquelle se construira le récit exemplaire. Cette étape est suivie d'une interprétation, c'est-à-dire d'une implication du narrateur dans le récit qui vient, en quelque sorte, décoder son propre message pour en assurer la compréhension. Enfin, une injonction, elle aussi prise en charge par le narrateur, lève les ambiguïtés qui pourraient subsister quant au faire que le récit propose au lecteur. La relation entre l'histoire, l'interprétation et l'injonction finale est alors définie comme une chaîne d'implications : l'histoire implique (appelle) l'interprétation qui à son tour implique - mais est aussi impliquée par - l'injonction. Cela revient à dire que d'un fait particulier, l'histoire, on accède à une généralisation, l'interprétation, qui permet d'accéder à un autre fait particulier, mais exprimé au mode impératif, l'injonction²³.

Ce qui nous intéresse particulièrement, ce sont les relations que montre Suleiman entre la structure du récit exemplaire et les finalités du roman à thèse. Comme dans le récit exemplaire, l'histoire racontée dans un roman à thèse est essentiellement téléologique. Elle est déterminée par une fin qui lui préexiste et qui la dépasse. Elle appelle une interprétation univoque qui implique une règle d'action applicable à la vie du lecteur. L'interprétation et la règle d'action peuvent être énoncées par le narrateur, mais aussi par le lecteur à partir d'indices textuels et contextuels. L'histoire se prête le moins possible à une lecture plurielle. Enfin, comme dans le récit exemplaire, le roman à thèse pro-

pose des valeurs qui permettent d'aboutir aux règles d'action²⁴.

La mise en histoire du récit exemplaire peut donc permettre de décrire et de comprendre la mise en histoire du roman à thèse à partir de trois niveaux. Si le premier, le récit exemplaire, montre les relations narrateur-narrataire, les deux autres, la structure d'apprentissage et la structure antagonique, se rapportent au niveau de l'histoire, de l'énoncé, en montrant quelle est la place que la narration assigne au personnage-héros. À partir de ces deux niveaux, il devenait possible d'opérer une première description de nos textes pour en permettre la comparaison.

TRANSFERT VERS NOTRE CORPUS

Syntagmatiquement, une histoire d'apprentissage réalise deux transformations, d'une ignorance (de soi) à une connaissance (de soi), c'est-à-dire un passage de la passivité à l'action. Paradigmatiquement, les catégories actantielles de sujet, d'objet, de destinataire sont synchronisées en un seul acteur, le héros du roman. Celui-ci (sujet) s'en va dans le monde pour se connaître (objet) et il est lui-même le bénéficiaire de cette connaissance (destinataire)²⁵.

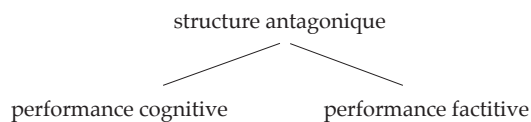
Nos analyses ont montré que, dans les romans du réalisme socialiste, cette structure n'est réalisée que si l'on remplace connaissance «de soi» par connaissance «du vrai», au niveau du paraître de la structure narrative, puisque le héros connaît la vérité même s'il ne l'a pas encore prouvé. Mais surtout, si sa performance lui permet d'acquérir une meilleure connaissance de lui-même, il n'en reste pas moins que sa quête a un autre but, plus important. Le personnage-héros cherche à connaître le vrai pour en faire bénéficier le groupe, la société, qui est le destinataire de son action. Il est impossible au héros positif de poursuivre une action qui ne serait qu'égoïste, dirigée seulement vers lui-même.

On retrouve deux structures d'apprentissage exemplaire, l'une positive, l'autre négative. L'apprentissage exemplaire positif va de l'affirmation de l'erreur à la connaissance de la vérité dans un passage de l'état d'ignorance à l'appartenance au groupe des initiés, c'est-à-dire d'une passivité à une action valable²⁶. L'apprentissage exemplaire négatif au contraire va d'une passivité à une non-action valable²⁷.

Le protagoniste d'une histoire antagonique, par contre, se distingue par quatre traits principaux. Dès le début de l'histoire, il possède les bonnes valeurs, il a raison. Il fait partie d'un groupe avec lequel, à la limite, il se confond. Il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des bonnes valeurs. En ce qui concerne son adhésion à ces valeurs, donc à son développement personnel le plus fondamental, il ne change pas²⁸. Ce qui compte, c'est donc le résultat du combat et

non la psychologie ou le développement personnel des combattants. Alors que l'enjeu de l'histoire d'apprentissage est essentiellement cognitif - l'épreuve principale du protagoniste est une épreuve d'interprétation -, l'enjeu de l'histoire antagonique est essentiellement performatif : il s'agit de l'évolution externe du conflit dans lequel le héros est engagé²⁹.

Or, si cette structure est très proche d'une structure «canonique» des romans du réalisme socialiste, on la retrouve généralement exprimée de façon plus complexe. En fait, la structure d'apprentissage est souvent enchâssée dans la structure antagonique. Soit le héros doit accomplir un apprentissage pour mener à bien son combat, soit surtout l'une des péripéties du combat est de faire accomplir aux autres protagonistes un programme d'apprentissage positif exemplaire. Il semble que ce problème apparaisse parce que Suleiman ne considère pas l'acquisition de connaissances comme la réalisation d'une performance. On peut poser que dans les deux structures, l'enjeu est performatif : le personnage-héros doit démontrer un savoir-faire. Qu'il s'agisse de «l'action» ou de «la connaissance», la structure narrative est organisée de la même manière. Davantage, la structure antagonique serait, en ce qui concerne notre corpus, la structure englobante. Parmi les structures «possibles», on pourrait retrouver la structure d'apprentissage, mais aussi des structures factitives que l'on peut à ce moment seulement opposer aux structures cognitives. On peut représenter ainsi cet enchâssement :



Ce qui maintient la spécificité des textes de notre corpus, c'est que la structure antagonique met toujours en relation le personnage-héros avec un anti-sujet, un personnage différent. En d'autres termes, le personnage-héros ne peut pas être son propre anti-sujet. Par ailleurs, les deux niveaux de performance ne s'excluent pas. Au contraire, ils peuvent se combiner : le héros peut devoir réaliser une performance cognitive pour, ensuite, être en mesure de mener à bien une performance factitive. L'inverse peut également être vrai, tout comme la figure qui demanderait que le personnage-héros fasse réaliser aux autres protagonistes l'une des performances ou les deux, avec toutes les combinaisons possibles. Ce sont donc là des critères de description qui permettent de maintenir la spécificité des textes analysés.

Les propositions de Suleiman autorisent donc une reconnaissance des figures. Mais elles disent peu de choses de leur hiérarchie, de leur organisation, de leurs

relations. La précision du modèle de Suleiman permet de décrire des structures narratives inscrites dans les romans du réalisme socialiste. En effet, structure antagonique et structure d'apprentissage, telles que Suleiman les présente, sont deux formes fréquentes de la mise en narration de nos textes. En même temps, l'importance qu'elles attribuent à la place du personnage-héros dans l'ensemble des relations actantielles autorise à rendre compte de la figure du «héros positif» au sens où il est effectivement au centre de la narration. Par contre, en même temps qu'elles sont précises, ces structures sont trop générales pour permettre de rendre compte de la spécificité des textes de notre corpus. Elles tendent à effacer les différences qui subsistent entre nos textes quant à la façon dont, justement, le personnage-héros est inscrit dans la narration. Elles rendent les textes comparables, mais en les rendant semblables. Elles organisent indifféremment les textes sans montrer les variations, les inscriptions différenciées de systèmes narratifs qui conservent pourtant une autonomie, une indépendance, par rapport au «genre» auquel ils appartiennent. Si ces structures permettent effectivement de catégoriser le genre «roman à thèse», elles demandent à être précisées pour décrire plus avant les romans du réalisme socialiste.

«Je fais, donc ils peuvent»

Nous nous sommes alors attachée à la redistribution des actants, à l'examen des relations actantielles selon les faires descriptifs et les faires modaux, selon les contrats qui lient le sujet-héros aux autres actants, à l'examen de la compétence et de la performance des actants, mettant ainsi en place l'ensemble des notions qui permettent une première saisie de la spécificité fictionnelle-actantielle du «héros positif». À partir de ces données, nous avons mis en évidence cinq vecteurs nodaux de la monologie, nécessaires et suffisants pour inscrire un texte dans la catégorie du genre roman du réalisme socialiste soviétique des années trente. Pour avoir affaire à un roman appartenant à cette catégorie, il faut que ces cinq vecteurs nodaux soient présents dans la structure narrative et qu'ils soient pris en charge par l'actant-sujet, c'est-à-dire qu'ils soient partie intégrante de sa quête. Exprimés simplement, ces cinq vecteurs nodaux peuvent se résumer ainsi :

- les relations sont égalitaires entre les actants
- la transmission des compétences prime sur l'action aveugle
- la compétence initiale tend vers son actualisation
- la tâche à accomplir est clairement fixée
- l'être social prime sur l'être psychologique.

ANALYSE DES VECTEURS NODAUX

Les vecteurs nodaux doivent être pris en charge par l'actant-sujet, de façon explicite. Il doit les assumer, les rappeler, les figurer, les commenter. Le narrateur, pour

sa part, se trouve dans une situation plus complexe. En règle générale, il souligne, il renforce le faire et le commentaire du héros positif et/ou des autres actants. Ce qui lui est interdit, c'est de dénoncer les vecteurs nodaux, de trop les ironiser ou de les réduire à une utopie dont il aurait seul la clé, sans que le héros soit à même de les incarner. Par ailleurs, les vecteurs nodaux ne s'inscrivent dans aucune relation hiérarchique: ils sont tous les cinq également importants et c'est de leur combinaison que découle la figure du héros positif.

Chacun des textes que nous avons analysés inscrit les cinq vecteurs nodaux. Mais ils le font chaque fois d'une manière «originale». Si les V.N. sont bien présents, ils le sont à des niveaux différents, des intensités variables. C'est ce qui permet de maintenir la spécificité de chacun des textes, en même temps que d'en assurer la comparabilité. C'est aussi ce qui permet de comprendre pourquoi la critique contemporaine aux textes analysés a rejeté ou au contraire loué tel ou tel texte. À partir des V.N., nous pouvons dire d'un texte qu'il n'appartient pas à notre catégorie et nous pouvons dire pourquoi. Quand au contraire, nous avons affaire à un texte qui entre dans notre catégorie, nous sommes en mesure de montrer à quel degré il s'y insère. Cette opération de description n'est bien sûr qu'une première étape. Mais, à partir d'elle, il devient possible de voir comment ces textes servent, ont servi (ou n'ont pas servi) des buts idéologiques extra-textuels.

Les V.N. conservent toujours le même «contenu sémantique», quel que soit celui des structures narratives dont ils rendent compte. C'est par là que se réalise leur capacité de généralisation. Les variations narratives sont montrées par l'intensité de la présence des V.N., respectant ainsi les différentes isotopies que l'on peut retrouver dans les textes de notre corpus³⁰.

Le premier V.N. permet de décrire les relations entre les actants inscrits dans la narration. En premier lieu, les relations entre l'actant-sujet et les autres actants relèvent du faire réfléchi : ils se donnent une tâche à accomplir, ils sont leur propre destinataire, même si l'on peut retrouver un archi-destinataire qui serait la société, le groupe auquel ils appartiennent. Ces relations relèvent ensuite du faire symétrique, c'est-à-dire que les actants forment une association afin d'accomplir une tâche commune, l'actant-sujet étant complètement inclus dans la constellation des actants qu'il ne domine pas. Les relations inscrivent un faire transitif, c'est-à-dire que les actants peuvent accomplir une tâche en vue d'une autre tâche. Ce faire peut être compris selon deux sens : présupposant un faire antérieur; impliquant un faire postérieur. Face à l'anti-sujet, les relations relèvent du faire anti-symétrique, c'est-à-dire d'une dissociation adversative engendrant une lutte, une polémique. Par contre, il est impossible qu'il s'établisse une relation entre les actants autour du personnage-héros (les adjuvants, entre autres) relevant d'un faire asymétrique, c'est-à-dire d'une association inégalitaire, d'une vas-

salisation entre actants dévoués à la même cause : le personnage-héros ne domine pas ses partenaires³¹. Il y a donc comme postulat de base une relation égalitaire entre les actants.

Le deuxième V.N. rend compte de l'organisation des relations entre l'actant-sujet et les autres actants, cette fois en ce qui concerne les performances cognitives. C'est là une constante des romans du réalisme socialiste qu'il n'y a pas de performance factitive sans acquisition de connaissances préalables et nécessaires. La transmission des connaissances prime donc sur l'action aveugle. Ce qui intéresse l'actant-sujet, ce n'est pas une manipulation des autres, fût-elle implicite par le savoir et le savoir-faire. Au contraire, l'actant-sujet vise la transmission d'un savoir, de façon à ce que les «autres» soient capables de faire ce qu'il fait et deviennent autonomes. Cette transmission des connaissances, du savoir institue un contrat symétrique, dans la mesure où elle n'est pas l'inscription de simples rapports de pouvoir, mais bien plutôt une stratégie didactique, pédagogique, cognitive. Il s'agit de savoir, de vouloir pour pouvoir, et de savoir ce que l'on veut. Les romans du réalisme socialiste se présentent d'abord comme une quête du savoir-faire pour agir dans l'efficacité.

La transmission de l'objet de valeur du programme narratif de l'actant-sujet mène à l'établissement d'une compétence duale, différente de la modalisation à partir de laquelle l'actant-sujet réalise sa compétence, mais néanmoins nécessaire à la réalisation de cette compétence. Ainsi, le contrat qui s'établit entre le destinataire et le destinataire se réalise, dans un premier temps, autour de l'instauration d'un faire-croire (persuasion) par lequel le destinataire montre le vrai au destinataire. Pour que le destinataire réalise pleinement son programme, ce faire-croire devra déboucher sur un faire-savoir où la transmission des connaissances permettra également au destinataire de réaliser son programme³².

Ce n'est qu'une fois que l'actant-sujet aura triomphé de toutes les circonstances du brouillage qu'il réalisera son programme : le héros positif y parvient avant la fin du roman. Si tel n'est pas le cas, la narration fait savoir qu'il y parviendra. Enfin, il ne faut pas oublier que la transmission du savoir est une transmission particulière. En effet, contrairement à d'autres objets de valeur, le savoir possède la particularité de rester la «possession» de celui qui le transmet en même temps qu'il est acquis par celui qui le reçoit.

Le troisième V.N. vient préciser le deuxième. Dans les romans du réalisme socialiste, au niveau de la fiction, la compétence initiale tend vers son actualisation, c'est-à-dire que la narration postule une compétence initiale. Tout le monde peut faire ce que fait le héros positif, mais les actants ne savent pas qu'ils en sont capables. Il faut qu'ils prennent conscience de leur compétence afin d'agir dans la clarté et l'efficacité. C'est souvent le héros positif qui est chargé de «révéler»

cette compétence initiale aux autres actants, en leur «prouvant» qu'ils peuvent parce qu'ils savent. C'est là une figure extrêmement importante des romans du réalisme socialiste, que tous sont compétents au départ. La naissance, l'éducation, la force ou la faiblesse physique, l'origine ethnique ne sont pas des empêchements pour pouvoir faire³³.

Le héros positif adopte donc particulièrement cette dimension du parcours modal qui va d'une compétence vers une performance. C'est en réalisant sa performance que sa compétence initiale sera reconnue par une sanction positive du destinataire juge. Au départ, cette compétence peut n'être que virtuelle, le désir de connaître le vrai sans le connaître vraiment par exemple. Mais les actions du héros positif seront toujours réfléchies (pensées) selon cette compétence. La compétence existe donc au niveau de l'être. L'une des tâches du héros positif sera de favoriser sa manifestation au niveau du paraître, amenant ainsi une adéquation des deux niveaux, tant pour lui-même que pour les autres actants.

Le quatrième V.N. permet de décrire la façon dont le but de la quête est inscrit dans la narration. Dans les romans du réalisme socialiste, la tâche à accomplir, le but à atteindre est clairement fixé. Ainsi, dans un roman où l'apprentissage serait primordial, cette clarté viendra quand le héros naîtra au savoir vrai, dans l'action. En même temps qu'il découvre la clarté du but, il prend conscience également du fait qu'il avait dès le départ les potentialités de l'agir. De ce fait, l'objet de valeur n'est conflictuel que par rapport à l'anti-sujet et à ses adjuvants. Au sein du groupe qui partage les mêmes valeurs, l'objet est au-dessus des parties contractantes, comme un bien commun auquel il faut viser ensemble. Très tôt au cours de sa quête, le héros positif sait où il va, vers quoi il tend. C'est ce qu'il devra faire voir aux autres actants, en les intégrant à sa quête. Le héros positif ne peut agir seul, c'est là une des figures marquantes des romans du réalisme socialiste. Il ne peut non plus agir «au-dessus» des autres actants, de ses adjuvants. En effet, on retrouve peu ou pas de figure de la manipulation dans les schémas narratifs des romans de notre corpus. Si tel était le cas, un destinataire omniscient tenterait de faire faire «quelque chose» à un destinataire démuné, incompetent, en prenant bien soin que le destinataire n'acquiesce aucune des connaissances qui fondent la compétence du destinataire, connaissances qui pourraient permettre au destinataire de contester l'autorité du destinataire. Au contraire, la volonté, souvent explicite, du héros positif de transmettre des connaissances pour que le contrat, instauré parfois au préalable, soit pleinement réalisé relève du faire symétrique que nous voyions tout à l'heure et le complète. Le but de la quête est donc clair pour tous.

Le cinquième V.N. est une figure fondamentale

des romans du réalisme socialiste : l'être social prime sur l'être psychologique. C'est là une donnée forte du contrat social, un vouloir délibéré de l'actant-sujet qui, contre vents et marées, ne se laissera pas fléchir par les péripéties de l'être psychologique. Le contrat le lie au groupe, et c'est par le groupe qu'il va affirmer son identité, ses valeurs, voire se transformer. S'il perd souvent par là sa liberté individuelle, ce qui serait en l'absence de contrat social, il n'en demeure pas moins que c'est par là aussi qu'il prend sa place dans le groupe. La liberté individuelle se manifeste alors dans la reconnaissance du vrai contrat social³⁴. Il peut arriver, en effet, que le héros positif refuse un contrat que lui propose un groupe restreint de la société. Il adhère alors et défend un «méta-contrat» défini par un groupe plus important, la société souvent, même si cela reste implicite. Cette figure est généralement inscrite au seul niveau de l'être du discours, sans interférer au niveau du paraître de la narration. C'est donc en sachant quel est le «bon» contrat que le héros positif montre qu'il est réellement libre. En d'autres termes, il transforme un devoir-faire imposé par le groupe en vouloir-faire qu'il assume. Lorsque cette transformation est réalisée, sa «vie privée» est mise de plein gré de côté, de façon à ne pas entraver la réalisation de la quête.

Les V.N., de par leur capacité de description, fonctionnent davantage comme des isotopies «extra-textuelles» que comme des programmes narratifs. En effet, les V.N. forment un méta-discours descriptif qui englobe les textes de notre corpus. À partir d'eux, on peut opérer des lectures différentes mais comparables de nos textes. Ils permettent de définir l'appartenance à un «genre» sans gommer les différences qui existent entre les romans du réalisme socialiste. C'est là un de leurs intérêts. Mais ils rendent possible aussi la compréhension de certaines méprises de la critique tout autant que de certains phénomènes de filiation historico-littéraire. Ils sont spécifiques aux romans du réalisme socialiste des années trente, ce que nous avons vérifié en analysant des textes n'appartenant pas au même genre littéraire. De plus, et surtout, ils font éclater la catégorie «roman à thèse» en en précisant un groupe jusque-là considéré comme constituant de cette catégorie. À partir des V.N., il devient possible de dépasser cette partition très - trop - large des textes littéraires. En d'autres termes, on peut montrer que tous les textes «à thèse» ne le sont pas de la même façon, que l'on peut spécifier plus avant la thèse et surtout son inscription narrative : toutes les thèses ne favoriseront pas les mêmes structures narratives, les mêmes relations actantielles. En ce sens, les romans du réalisme socialiste ne sont pas, comme on le lit souvent, les prototypes du roman à thèse³⁵ : les différences ne s'actualisent pas selon que la thèse est ou non l'expression d'une idéologie officielle.

1. Dans son livre **Le Réalisme socialiste - Une esthétique impossible**, Paris, Payot, 1986. Notre article est la version remaniée d'un texte paru en anglais, «Towards a Semiotics of the Ideological Novel», in **Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal**, sous la direction de R. Robin, **Sociocriticism**, vol. II, no 1, 1986, p. 47-68. Cette problématique est également présentée dans ce livre de R. Robin, p. 286-291.
2. A. Besançon, **Présent soviétique et passé russe**, Paris, Le Livre de poche, 1980, p. 154.
3. N. Werth, **Être communiste en URSS sous Staline**, Paris, Gallimard, 1981, p. 99.
4. *Ibid.*, p. 100.
5. S. Suleiman, **Le Roman à thèse ou l'autorité fictive**, Paris, PUF, 1983, p. 242.
6. *Ibid.*, p. 241.
7. L'équipe de recherche a analysé les romans suivants : **Terre défrichée**, Sholokov, 1930; **Kara-Bougas**, Paoustouki, 1932; **Énergie**, Gladkov, 1932; **Time Forward**, Kataev, 1932; **Et l'Acier fut trempé**, Ostrovski, 1934; **Le Deuxième jour de la création**, Ehrenbourg, 1930; **La Route vers l'océan**, Léonov, 1935; **Hydrocentrale**, Chaguinian, 1932; **Pétrolier Derbent**, Krimov, 1938. Nous avons également analysé des romans extérieurs à la période qui nous intéressait directement : **Que faire?**, Chernyshevskii, 1862-63; **Tchapaev**, Fourmanov, 1919; **L'Année nue**, Pilniak, 1920; **Ciment**, Gladkov, 1925; **L'Envie**, Olesha, 1927; **Le Voleur**, Léonov, 1927; **La Défaite**, Fadéev, 1927; **La Jeune Garde**, Fadéev, 1946.
8. Particulièrement **Texte et idéologie**, Paris, PUF, 1984; mais aussi **Le Personnel du roman**, Paris, Drez, 1983 et «Un Discours contraint» dans **Poétique**, no 16, 1973, p. 411-445.
9. Hamon cite dans **Texte et idéologie** cette définition que proposent A. J. Greimas et J. Courtés, sub verbo «idéologie» dans **Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Université, 1979 : «il paraît opportun de distinguer deux formes fondamentales d'organisation de l'univers des valeurs : leurs articulations paradigmatique et syntagmatique. Dans le premier cas, les valeurs sont organisées en système et se présentent comme des taxinomies valorisées que l'on peut désigner du nom d'axiologies; dans le second cas, leur mode d'articulation est syntaxique et elles sont investies dans des modèles qui apparaissent comme des potentialités de procès sémiotiques : en les opposant aux axiologies, on peut les considérer comme des idéologies (au sens restreint, sémiotique du mot)».
10. P. Hamon, **Texte et idéologie**, quatrième de couverture.
11. *Ibid.*, p. 9-11.
12. *Ibid.*, p. 17.
13. *Ibid.*, p. 20-21 où Hamon présente ses hypothèses. Mais aussi p. 34-41 où il précise ces foyers idéologiques (à partir de quatre plans de médiations : linguistique, technologique, éthique, esthétique) et souligne les problèmes laissés en suspend.
14. *Ibid.*, p. 58.
15. *Ibid.*, p. 61-70. Voir aussi comment Hamon décrit le phénomène de la banalisation, p. 71-77, et celui de l'actant collectif, p. 78-79.
16. *Ibid.*, p. 105. Ce discours évaluatif accompagne de préférence le regard des personnages (p. 116), leur langage (p. 136, p. 147), leur travail (p. 166), leur savoir-vivre (p. 191, p. 202). Voir aussi sur ce point p. 105-108.
17. S. Suleiman, *op. cit.*, p. 21. On comparera cette définition à celle que proposait R. Robin : «le roman du réalisme socialiste est un roman réaliste de type classique avec un point de vue progressiste de classe, lisible, mettant en scène une intrigue dans laquelle figure un ou plusieurs héros positifs porteurs de l'idéal, jouant sur des conflits dramatiques mais jamais tragiques car il existe toujours une solution par-delà la mort des protagonistes» (notes de cours, 1986, inédit).
18. *Ibid.*, p. 9.
19. *Ibid.*, p. 15.
20. *Ibid.*, p. 29. et p. 31.
21. *Ibid.*, p. 14. Cette définition évite le «piège» du contenu, c'est-à-dire qu'elle vise une description formelle des textes. Mais nous verrons qu'elle dé-sémantise par trop les textes, menant à une confusion des thèmes et donc des structures qui les articulent.
22. *Ibid.*, p. 16.
23. *Ibid.*, p. 47 et p. 51.
24. *Ibid.*, p. 69.
25. *Ibid.*, p. 82.
26. *Ibid.*, p. 93 et p. 97.
27. *Ibid.*, p. 106.
28. *Ibid.*, p. 131.
29. *Ibid.*, p. 138.
30. Les V.N. sont donc inapplicables sur des textes qui procèdent d'isotopies différentes de celles du réalisme socialiste. Par exemple, sur des romans de l'extrême-droite (**Les Déracinés** de M. Barrès pour ne citer que celui-là), nous n'avons pas trouvé des contenus inversés à ceux des V.N., ce qui aurait été une façon de les retrouver quand même. Nous avons trouvé «autre chose» qui relève d'une autre organisation narrative, d'une autre structure actantielle. Parmi les travaux qui se poursuivent en ce moment au Cercle d'étude et de recherche sur les années trente, certains visent à décrire ces organisations narratives.
31. L'organisation des concepts sémiotiques qui articule notre analyse s'appuie sur l'article de P. Boudon, «Le Logos greimassien : narrativité et discursivité», dans **Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry**, vol. III, no 4, 1983, p. 376-408. Ici, voir p. 381.
32. *Ibid.*, p. 387 où Boudon montre que «[...] cette transmission est loin d'être un acte innocent: elle peut être interrompue, brouillée, détournée, restée en souffrance; actantiellement, c'est le rôle du traître [...] qui caractérise cette transmission défectueuse: tromperie, déceptivité, duperie, mensonge, dont le rapport au sujet n'est pas tant adversatif que proprement versatif».
33. *Ibid.* p. 389, Boudon y analyse la relation compétence/performance et, particulièrement, ceci : «la primauté d'une compétence sur une performance réside dans une capacité déductive édictant certaines conditions nécessaires à l'action; mais cette primauté peut être mise en échec dans une interaction stratégique où un faire ne peut être déduit strictement d'un autre faire; on ne peut que l'inférer. Il y a une épreuve de vérité (pragmatique) qui oblige le sujet à partir de sa performance pour remonter aux termes de sa compétence et la modifier en conséquence. Faute de quoi, il y aurait discrédit, disqualification».
34. *Ibid.*, p. 400-401; voir aussi A.J. Greimas, **Sémantique structurale - Recherche d'une méthode**, Paris, Larousse, 1966, p. 210, que cite P. Boudon à propos de la notion de contrat social.
35. Ce que dit S. Suleiman, *op. cit.*, p. 241.

LA PRESCRIPTION DU LECTEUR ITALIEN : norme et roman populaire en 1929

ROBERT SALETTI

Dans la traditionnelle opposition des années vingt avant-gardistes aux années trente réactionnaires, 1929 représente une fracture symbolique. À cette époque de mutation paralittéraire, le roman populaire italien s'inscrit sous le signe d'une logique prescriptive de la communication. Notre analyse de la forme du contenu sémantique de quatre best-sellers italiens montre que l'inscription du normatif passe par une représentation explicite de la lecture. L'article cherche à développer une «structure élémentaire de la signification esthétique» propre aux romans considérés et constituant la norme narrative d'identification du lectorat de l'époque. Le sens de la lecture inscrite apparaît alors conditionné par une prescription fictionnelle homogène du lecteur.

In the usual comparison opposing the modernist twenties and the reactionary thirties, 1929 represents a symbolic fracture. In this era marked by mutations in the field of marginal literature, the Italian popular novel gives way to a prescriptive communicational logic. On the basis of a formal analysis of four Italian best-sellers' semantic content, we show that the textual inscription of the normative is expressed through an explicit representation of the act of reading. The article claims the existence of a *structure élémentaire de la signification esthétique* specific to the novels considered and forming the narrative norm of the signification process the era's readership is getting through. The implied meaning of such a popular literary discourse is thus conditioned by this homogeneous and fictional prescription of the reader.

Il est de coutume de comprendre les années vingt et trente comme une valse à deux temps où la déprime succède à la fête, l'austérité à la dépense et l'ordre à l'expérimentation, le changement de tempo se marquant symboliquement dans les arts par une sorte de retour du refoulé réaliste dans la conscience moderniste. Si l'on admet aujourd'hui d'emblée que la situation des esthétiques de l'entre-deux-guerres n'est pas si manichéenne - et plusieurs champs de recherche ont déjà entrepris de remettre leur pendule à l'heure¹, il reste que la rupture représentée sur le plan social par le krach boursier de 1929 domine encore les interprétations. Aux explorations dadaïste, surréaliste, cubiste, futuriste, constructiviste, expressionniste qui naissent ou se poursuivent durant les années folles, les années trente n'ont pour toute réponse, paraît-il, qu'une série de régressions s'enracinant peu ou prou dans les formes du figuratif, du monumental ou du lisible. Ce qui nous intéresse ici, c'est précisément ce «peu ou prou» appliqué au lisible de l'époque. Ou, si l'on veut, c'est de comprendre comment des phénomènes (para)littéraires dont la visée (implicite, le plus souvent) est l'adhésion du plus grand nombre réalisent cette logique prescriptive de la communication qui «engage» le destinataire. Comment une œuvre inscrit ou produit du normatif, et quels sont les enjeux de cette inscription, nous paraissent des questions pertinentes pour une époque sociologiquement ponctuée par un développement accentué de la culture de masse.

Plus spécifiquement, nous entendons nous pencher

sur le problème du roman populaire et de sa forme «roman sentimental» qui domine le contexte italien au seuil des années trente. Nous allons en fait opérer une coupe synchronique dans le corpus du roman populaire italien pour nous limiter à l'année 1929 qui, outre sa signification sociale et politique évidente, la fracture symbolique qu'elle opère, présente un intérêt particulier dans le contexte de l'Italie fasciste, contexte sur lequel nous nous arrêterons plus loin. Dans l'examen de quelques-uns des best-sellers parus durant l'année 1929, il nous faudra distinguer deux niveaux de préoccupation. Le premier niveau, que nous ne ferons qu'effleurer, est relatif aux rapports entre les domaines politique et esthétique, à l'étude desquels les années trente offrent bien sûr un terrain privilégié. Ces rapports renvoient ultimement à la question plus circonscrite d'une esthétique proprement populaire, que nous n'aborderons pas directement dans cet article. On sait que l'art nazi, par exemple, est fondé sur un type de bricolage réactivant et détournant des formes résiduelles appartenant à des esthétiques classiques et quelquefois modernes², et peut être considéré comme la manifestation extrême, compulsive, d'une adéquation du formel et du social, comme le fantasme de l'équivalence de l'artistique et du fonctionnel. La situation de l'art italien de l'époque fasciste ne donne pas prise à cette question des rapports entre le politique et l'esthétique avec la même clarté, puisque les contraintes idéologiques exercées par le régime mussolinien sur le milieu des arts furent à la fois moins cohérentes et moins coercitives (et ne débouchèrent jamais sur une censure

véritablement organisée). Reste à voir comment s'est traduite cette «marge de manoeuvre» dans la littérature populaire italienne de la période.

Un second niveau de préoccupation retiendra cependant davantage notre attention : celui du fonctionnement de la norme dans le discours romanesque à l'aube des années trente. Dans un premier temps, nous prendrons en considération la façon dont les romans qui constituent notre corpus posent des valeurs et hiérarchisent leur espace de médiations avec le hors-texte. De ce point de vue, il faudra s'interroger sur la forme des contenus sémantiques de ces romans, sur leur «poétique de la norme»³, c'est-à-dire sur la fonction et le fonctionnement des «appareils évaluatifs»⁴ qui jalonnent le texte et cimentent son espace idéologique. Dans cette optique nous entendons privilégier les traces de l'inscription (et de la prescription) du destinataire et étudier la représentation de la lecture que ces romans proposent (et imposent). Si l'on tient compte du fait que les années trente sont marquées historiquement, sur le plan de la sémiotique et de la philosophie du langage, par le développement du Cercle de Prague, de la sémiotique de Mukarovsky, de la sémantique de Morris, de la pragmatique du Wittgenstein (seconde manière) et des polémiques qui eurent cours à Berlin entre Bloch, Brecht et Lukács sur l'accessibilité des masses à l'art, on peut faire l'hypothèse que le destinataire constitue le principe d'intelligibilité, la norme épistémique de l'époque. N'est-ce pas Sartre qui disait que l'oeuvre n'existe que pour être lue en étant lue?

Il s'agira dès lors de dégager les traces de l'énonciation du populaire dans le roman italien de 1929, d'évaluer leur force illocutoire en fonction des postures du narrateur et de l'instance narrative. Bref, nous analyserons le contrat de lecture proposé par un type de littérature - le roman populaire, ici dans sa version sentimentale - dont la valeur historique tient à sa seule grande diffusion et que nous devons questionner, en dernier lieu, en tenant compte des mutations narratives et génériques qui trouvent leur source à la fin des années vingt (et dont la plus importante, à notre avis, fut celle qui donna naissance au roman noir américain). Par ricochet, les questions soulevées par le choix d'un corpus enseveli sous le vacarme politique du fascisme permettront peut-être de revenir sur l'une des polémiques (idéologiques) qui a le plus hanté les années trente : celle du réalisme.

À LA RECHERCHE DU CORPUS PERDU

On sait que l'Italie fut le premier pays d'Europe occidentale à s'afficher ouvertement fasciste. Dès le début des années dix, avant même la formation des fasci (1919) et la marche sur Rome (1922), il existait dans la péninsule un substrat idéologique de type fasciste, un proto-fascisme, s'abreuvant à divers courants de la

pensée politique, philosophique et artistique, à savoir l'irrédentisme, le machinisme, le vitalisme, le futurisme, le constructivisme, le nationalisme et l'anarchisme⁵. À la fin des années vingt, le régime fasciste est évidemment bien en selle et le parti de Mussolini, complètement purgé des éléments anarcho-gauchistes qu'il contenait à ses débuts. Dès 1925, la culture de masse est institutionnalisée avec la formation de l'Organizzazione regionale del dopolavoro fascista (l'Organisation régionale du loisir fasciste) dont les activités vont s'étendre sur tout le territoire selon un schème complexe incluant à la fois le travailleur des grands centres industriels, le paysan des villages et la population féminine qui vit dans des conditions difficiles. C'est fort d'un appui populaire qui, propagande et fraude aidant, ira croissant jusqu'en 1934⁶ que le régime s'attelle dans la seconde moitié des années vingt à mettre de l'avant l'idée d'un art ou d'une culture fasciste. Le concept aura une fortune plutôt médiocre malgré la fondation en 1923, par Giuseppe Bottai, de la revue *Critica fascista* et la publication deux ans plus tard d'un «Manifeste des intellectuels fascistes» sous l'égide du philosophe et principal théoricien du fascisme, Giovanni Gentile⁷. Période de grande homogénéité dans l'organisation de la culture populaire, la fin des années vingt est par ailleurs marquée, chez les intellectuels et dans les revues spécialisées, par plusieurs débats d'idées (voir en particulier la polémique qui opposa les revues *Selvaggio* et *Solaria* ou les mouvements Strapaese et Stracittà) et par la création de poches de résistance que le régime toléra d'autant plus facilement qu'en général elles sanctionnaient le caractère a-politique de l'art. Tel fut le cas jusqu'à un certain point de l'esthétique Novecento (XX^e siècle) dont la revue éponyme, sous la direction de Massimo Bontempelli, fut à l'origine du plus moderne des courants littéraires liés au fascisme : le mouvement Stracittà, à vocation cosmopolite, anti-provinciale, ultra-urbaine⁸. Retenons pour notre propos que l'esthétique «novecentiste» de Bontempelli, dénommée «réalisme magique» (et qui est à distinguer de la branche picturale du mouvement qui, elle, accueillait vers 1929 à peu près tous ceux, aux futuristes près, qui se disaient modernes), prônait le recours à l'expérience métaphysique et le retour à une forme de traditionalisme néo-classique tout en défendant le principe d'une traductibilité de l'art dont on voyait la manifestation dans le cinéma, le roman-feuilleton et le jazz, dans tous les lieux «où l'art de l'écrivain enfin affranchi du poids de la parole, pourra s'épancher dans toute sa pureté et sa perfection»⁹. Formalisme anti-réaliste et interventionnisme populaire¹⁰ s'affrontent donc à l'aube littéraire des années trente, au moment où l'intolérance du régime ne fait plus aucun doute et où celui-ci commence lentement à s'effriter de l'intérieur (allant jusqu'à susciter une tendance dite fascisme anti-fasciste), au moment où des couches entières de population accèdent au divertissement qu'offrent le cinéma, le sport et, dans une moindre mesure, la littérature, au moment aussi où commence à s'épanouir une nouvelle génération de romanciers qui n'a pas connu la guerre et

dont les fleurons seront Moravia, Gadda et Vittorini. Ce moment est celui que nous avons retenu pour essayer de «lire» le fonctionnement du normatif dans un type de littérature particulièrement vulnérable aux pressions idéologiques.

Il faut dire au préalable que le marché du livre de la période fasciste en Italie doit être considéré, selon Michele Giocondi¹¹, moins en fonction des titres parus dont le nombre excède même celui des vingt-cinq années qui ont suivi la Deuxième Guerre, qu'en fonction des tirages globaux. Le pays compte un assez fort taux d'analphabètes officiels (17 % pour une population de 44 millions en 1938) et le livre représente un secteur mineur (et même sous-développé selon Giocondi) de l'industrie du divertissement, passant dans l'intérêt des consommateurs loin derrière le cinéma, les journaux, la cigarette et la loterie! On retiendra toutefois que les années trente montrent une augmentation du tirage global des livres de l'ordre de 50 % par rapport à la décennie précédente, et que la littérature constitue 25 % des titres parus (derrière les sciences morales, sociales et politiques) et les œuvres narratives, 45 % des titres littéraires. Par contre, tous les best-sellers des années vingt et trente (sauf un, un recueil de poèmes d'Ada Negri publié en 1921) sont des romans, des récits ou des biographies. Le livre le plus vendu fut une biographie de Mussolini et l'auteur le plus lu, Guido Da Verona. Parmi les cent trente-neuf best-sellers (plus de 50 000 copies vendues) répertoriés par Giocondi, deux seulement ont été retenus par l'histoire littéraire : **Notturmo** (1921) de D'Annunzio et **Gli Indifferenti** (1929) de Moravia, un roman sur lequel nous allons d'ailleurs nous arrêter. D'après ce répertoire, 1929 est avec 1932 l'année la plus faste pour ce qui est de la parution de best-sellers¹². Des huit best-sellers parus en 1929, outre celui de Moravia (70 000 exemplaires), quatre ont été retenus, que nous avons pu retracer (aucun n'est disponible au Canada ou en traduction) et qui sont les suivants : **L'Esperimento di Pott** (300 000 exemplaires) de Pitigrilli, **Il Paradiso delle fanciulle** (150 000) d'Arnaldo Fraccaroli, **Il Fascino slavo** (60 000) de Lucio D'Ambra et **Un'avventura d'amore a Téhéran** (60 000 exemplaires) de Guido Da Verona¹³. Nous sommes prêt à commencer l'analyse.

HÉROS DE LA LECTURE

En tant qu'«élément essentiel et fondamental de la lisibilité de l'œuvre»¹⁴, la notion de héros va d'abord retenir notre attention. Puisque lire est, davantage qu'une activité linéaire, une mise en perspective de l'information, puisque lire consiste à «redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs»¹⁵, c'est moins l'organisation syntagmatique que le fondement hiérarchique des énoncés qui nous intéresse. De ce point de vue la problématique du héros, ou plus justement celle de l'effet-héros, servira de point d'ancrage ou de foyer pour délimiter

le «genre» des textes auxquels nous avons affaire, c'est-à-dire selon Hamon le pacte de communication et le cahier des charges qui les fondent.

Il est remarquable de constater que les romans de notre corpus mettent de l'avant une figure du héros fortement «littérisée». Romans à narrateur homo- et autodiégétique, **Un'avventura** et **Il Paradiso** sont des récits qui mettent respectivement en scène un «narrateur» racontant son voyage à Téhéran pour retrouver un amour perdu, et un écrivain frayant avec les milieux huppés new-yorkais du spectacle et des arts. Si le roman de Fraccaroli inscrit ouvertement la thématique littéraire dans son univers narratif, celui de Da Verona pour sa part se donne une narration au «je» des plus affichée, les deux premiers chapitres consistant ni plus ni moins, sous le couvert d'une lettre adressée à un médecin imaginaire, en une déclaration d'intention narrative avec anticipation des événements à venir, affirmation des assises psychologique et autobiographique du récit et remarques sur la nature de l'acte narratif lui-même. **Il Fascino** et **L'Esperimento** sont quant à eux des romans à narrateur hétéro-diégétique qui mettent respectivement en scène un écrivain et un juge. L'intrigue du **Fascino** peut en fait être vue comme une longue mise en abyme fictionnelle¹⁶ de la position du narrateur, le héros Claudio Ronda étant continuellement aux prises avec des protagonistes qui sont peintres ou poètes (ou se prétendent tels). Par ailleurs, c'est le roman de Pitigrilli qui inscrit avec le moins d'évidence sa «vocation» littéraire (narrative). Il s'agit de l'histoire de Paolo Pott, un juge qui ne croit plus à la justice et qui décide de devenir clown et magicien professionnels pour renouer finalement avec le public. Outre que l'«expérience» du chapiteau soit l'occasion pour le héros de s'interroger sur les rapports de l'art et de la science, la femme qu'il aime mariera un jeune poète.

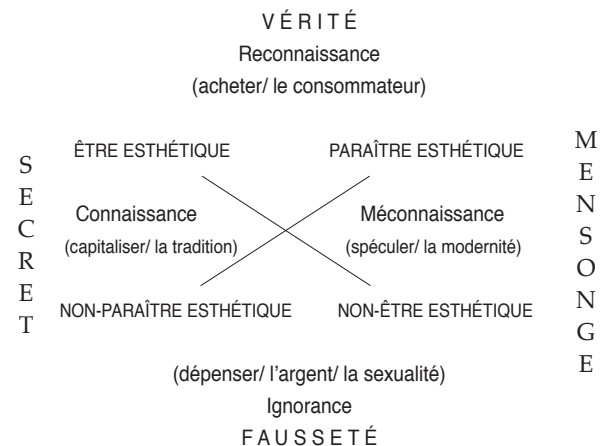
Comme on le voit, le référent «littérature» est très présent dans ces romans d'une époque dont on attendrait peut-être plus de préoccupations politiques. C'est sans doute que notre corpus se rattache à une tradition du roman populaire qui s'adresse depuis les débuts de la révolution industrielle à des couches de plus en plus nombreuses de lecteurs (et de lectrices) accaparés par des histoires de «mœurs contemporaines», de «vie de château», de «femmes à vendre», de «filles flétries» et de «drames de l'adultère»¹⁷. Mais cette filiation, si elle explique la perpétuation d'un certain nombre d'oppositions sémantiques et de schèmes narratifs archaïques, ne nous apprend rien sur la prégnance du signifié «littérature» dans nos romans. S'agirait-il d'une espèce de contrainte institutionnelle, correspondant à une volonté du champ paralittéraire de se donner une légitimité? Ou alors d'une contrainte proprement textuelle, qui met en cause le fondement réaliste du roman populaire? La seconde question nous paraît nettement plus pertinente, surtout quand on sait que le roman populaire est généralement défini comme le degré zéro de la littérature¹⁸ sur la base même de son réalisme, c'est-à-dire sur la

base de cette «manifestation achevée de la dialectique entre poésie et communication, spectacle et message»¹⁹, de cette «correspondance virtuelle entre le monde quotidien du lecteur et le monde de la fiction»²⁰ dont nos romans semblent pourtant bien dépourvus. C'est qu'il faut se demander à quelle norme narrative correspond la prégnance dans ces romans d'un complexe isotopique relié à la littérature ou plus généralement à l'esthétique, quels sont le statut et la fonction de cette mise en abyme de la lecture (et du lecteur) qui les tisse. Que nous enseigne finalement ce parti-pris pour le destinataire (du texte), pour la réception (du message) dans des romans populaires produits dans un contexte social profondément codifié? Peut-être s'agit-il d'une prédilection qui «[atteste] l'existence de liens indéniables entre littérature et consommation» et «[fait] apparaître la lecture pour ce qu'elle est généralement : une euphorie spéculaire»²¹?

Au niveau qui nous occupe, celui de l'effet-idéologie véhiculé par le personnage-héros dans l'organisation de l'espace interne du texte et dans son renvoi à l'espace culturel de l'époque, nous dirons que l'axe sémantique «littérature» ou «art» sert de point d'ancrage privilégié, de «discriminateur idéologique»²² en quelque sorte. Illustrons notre propos en commentant un passage du *Fascino slavo* (en français, *Le Charme slave*) particulièrement révélateur de la distribution des compétences et des valeurs selon l'axe littéraire.

Dans le cadre idyllique de la Riviera, le romancier Claudio Ronda assiste à la dépossession progressive d'un riche banquier (Bombrini), ignorant des choses du monde et surtout de l'amour, par une intrigante à la cuisse légère et répondant au faux nom (slave) de Stasia Zarewska. Les péripéties se succèdent jusqu'à l'entrée en scène d'un poète avant-gardiste se faisant appeler Michel-Angelo(!) (et dont le véritable nom est Isaac Piperno(!)) qui devient l'amant légitime de la merveilleuse Stasia. Le chapitre onze du roman expose de façon concentrée le système d'oppositions attachées à l'axe «littérature», alors que Michel-Angelo présente au théâtre sa dernière création, une pièce dite synthétique qui dure à peine le temps d'ouvrir et de fermer le rideau, devant un public incrédule qui n'a pas eu à payer sa place. La représentation est suivie d'une discussion opposant Ronda à Michel-Angelo qui défend le modernisme de Max Jacob, et André Gide contre Shakespeare, Goldoni et Goethe et soutient une esthétique de la «page blanche»²³. Au total, ce passage clé du roman révèle une structure élémentaire de la «signification esthétique» valable, mutatis mutandis, pour l'ensemble du corpus et que nous résumerons selon le schéma de la colonne suivante.

Il s'agit d'un système d'oppositions dans lequel, d'une part, le mensonge des prétentions modernistes (que synthétise Michel-Angelo) est confronté au statut presque secret d'une tradition littéraire inaccessible aux protagonistes (et que synthétise Ronda) et,



d'autre part, la fausseté de l'argent et de la sexualité, en tant que pure perte (Bombrini) ou pure souillure (Stasia), est confrontée au témoignage d'un public qui sait reconnaître (au moins potentiellement) la vérité esthétique. Nous n'élaborerons pas la question de la représentation de la femme, sauf pour mentionner que la contiguïté idéologique de la sexualité (féminine) et de l'argent est un poncif du roman populaire et que la «féminité» déborde l'axe de la signification esthétique que nous venons d'esquisser. Bornons-nous donc à faire remarquer qu'à côté de son association à la fausseté de l'argent (plus que Bombrini, c'est Stasia que l'on voit spéculer), la femme relève du mensonge de la modernité (dans un épisode assez rocambolesque, Stasia, voulant se faire passer pour un peintre avant-gardiste, achète pour presque rien de faux tableaux célèbres qu'elle croit être des originaux inconnus pour les revendre à fort prix sous sa signature) et même à l'occasion de la vérité de la lecture. En effet, c'est pratiquement toujours elle qui est associée au pôle de la réception, par le biais de son rôle de lectrice. Qu'elle lise Ponson du Terrail ou Alphonse Daudet, la *Bible* ou *les Mille et une nuits*, ou qu'elle feigne de lire, la femme est la figure en abyme de l'acte de lire. Bien sûr, la sociologie de la lecture enseigne que les femmes ont toujours formé la plus large part du public réel de la littérature populaire, et chaque roman sentimental contient certainement sa version de l'héroïne lisant sous un chêne dans le jardin. Mais il n'est pas sûr que ce qui était un simple poncif narratif du genre sentimental n'est pas devenu ici un élément clé d'un nouveau pacte de lecture qui a pour norme narrative l'identification esthétique.

LECTURE DU HÉROS

Hans Robert Jauss s'est intéressé au problème de l'identification esthétique du lecteur à un héros et en a tiré une typologie²⁴. C'est ainsi qu'il distingue cinq modalités d'identification au héros - l'association, l'admiration, la sympathie, la catharsis et l'ironie - qui

définissent autant de figures héroïques - le jeu compétitif de plusieurs personnages, le héros parfait (le saint), le héros imparfait (quotidien), le héros souffrant et l'anti-héros. À chaque modalité d'identification correspondent des effets esthétiques positifs et négatifs liés aux dispositions réceptives du destinataire. Si l'on essaie maintenant de confronter les romans que nous analysons à cette classification - tout en gardant à l'esprit que le point de vue herméneutique de Jauss n'est pas celui d'une sociocritique, d'une narratologie du roman populaire ou d'une poétique des genres -, on peut dire que la seule modalité qui convienne serait l'identification dite admirative

[that] refers to the aesthetic disposition which arises in relation to the perfection of a model and which therefore remains outside the separation between tragic and comic effect, since the norm-creating admiration of a hero, saint or wiseman ordinarily arises neither out of tragic emotional upheaval nor out of comic release²⁵.

Or, les effets esthétiques (ou normes esthétiques de conduite) qui dérivent de l'identification admirative à un héros parfait peuvent être de deux ordres : d'ordre positif si les dispositions réceptives du destinataire relèvent de l'émulation et de l'exemplarité, et d'ordre négatif si ces mêmes dispositions sont du ressort de l'imitation et de la fuite dans l'extraordinaire. Si l'on suivait cette logique, le fonctionnement esthétique du roman populaire serait de l'ordre négatif de l'identification admirative²⁶. Qui plus est, ce fonctionnement esthétique n'est pas incompatible avec les attributs dont on gratifie la paralittérature : structures narratives fondées sur le dualisme entre l'apparence (sociale) et la vérité (morale), héros prométhéen et posture énonciative de type réaliste (comportant un minimum d'intervention du narrateur, et postulant la transparence d'une langue-outil et la lisibilité de l'univers à décrire)²⁷. Cependant le héros justicier du roman populaire s'opposerait au héros du roman réaliste dans la mesure où ce dernier a tendance, selon Hamon, de par la polyfocalisation générale du système des personnages, à voir son action dédramatisée, à être lui-même en quelque sorte banalisé par une narration à vocation omnisciente. Or, il appert que la figure héroïque des romans de notre corpus n'est ni prométhéenne ni banalisée, ni parfaite ni imparfaite, mais tout simplement «déléguée».

En effet, les héros des romans de D'Ambra, Da Verona, Fraccaroli et Pitigrilli possèdent un statut fictionnel a-réaliste, si l'on comprend par là que la figure du personnage-écrivain / écrivain est tantôt anonymement subjective - le je-narrateur d'*Un'avventura* et d'*Il Paradiso* n'a ni nom, ni origine, ni traits physiques, n'est l'objet d'aucune remarque du narrateur, a tout juste le statut individuel ou social que lui donne l'aventure de l'écriture ou le fait d'être écrivain -, tantôt malléablement objective - la quête de l'amour ou de la femme, qui est le programme narratif par excellence de tous nos romans, est un échec (au moins partiel, comme dans

L'Esperimento et *Il Fascino* où le protagoniste privilégié se retrouve aussi seul à la fin qu'au début) et le «héros» subit les événements, les articulations du récit, plus qu'il ne les détermine. En définitive, bien que dans ces romans l'acte narratif soit constamment thématisé et, par là même, partie prenante de l'axe esthétique qui organise leur contenu, leur espace interne (tel qu'il s'organise autour du personnage-héros) reste prisonnier des nombreux présupposés qui sont au principe de la matrice idéologique du roman populaire-sentimental, et de ses dichotomies signifiantes²⁸. Il reste toutefois que la consistance du héros, son épaisseur, tient finalement moins à ses qualifications ou à son faire qu'au discours d'escorte évaluatif qui l'accompagne, qu'il s'agit si l'on veut d'une consistance fabriquée. Ce qui nous amène à considérer maintenant l'effet-idéologie au niveau de la narration même, du côté des fonctions du narrateur.

À LA BARRE NARRATIVE DES TÉMOINS

Dans son relevé des principaux constituants du texte narratif, Suleiman, suivant la distinction de l'histoire et du récit proposée par Benveniste et Genette, distingue différentes fonctions du narrateur allant de la narration au sens strict (raconter) à la régie (marquer l'organisation interne du récit), et de la communication (s'adresser au narrataire) au témoignage (indiquer la source de ses informations, ses sentiments) en passant par l'interprétation (formuler des jugements)²⁹. La description des redondances composant le système du roman à thèse (l'objet d'analyse de Suleiman) l'entraîne à en isoler cinq types dont trois concernent spécifiquement les fonctions narratives (les deux autres ayant trait à la focalisation et à la temporalité du récit) : les redondances se formulent alors en rapport avec la constance et les répétitions qui se dégagent des fonctions communicative (NC(1)+NC(2)+NCn), interprétative (NI(1)+NI(2)+NIIn) et testimoniale (NT(1)+NT(2)+NTn) du narrateur. Nous croyons que ces types de fonction narrative n'ont pas l'autonomie descriptive que leur prête le modèle purement formel de Suleiman³⁰.

À ce stade de notre exposé, nous pensons pouvoir affirmer que le roman populaire italien de la fin des années vingt, outre une certaine répétitivité inhérente à son contenu et à ses structures sémantiques, fonctionne à partir d'une banalisation des dites fonctions narratives et que cette uniformisation est supportée par une focalisation externe et invariable qui isole le héros et en fait un simple porte-parole (pour ne pas dire un «porte-regard») de l'instance narrative, une sorte de degré zéro du regard narratif³¹.

Dans cette perspective, le terme de héros dépasse largement le cadre restreint du personnage et touche de façon générale tout l'espace situé entre la narration et l'action. C'est pour cette raison qu'on a l'impression qu'il n'y a pas de réel héros dans ces romans où le nar-

rateur distribue inégalement des actions dans lesquelles un «héros», qui a finalement peu à faire mais beaucoup à (re)dire, se voit confiner au rôle de «porte-parole». Ceci explique en particulier la quantité et le poids des dialogues dans lesquels il est impliqué. Il a d'autant plus à parler, à commenter, que son épaisseur focale est à peu près nulle. Ceci explique également l'accent mis sur la valeur testimoniale de la narration³², comme le montre l'emploi d'un «je» narratif vidé de toute individualité et en quête d'auto-justification. Les deux premiers chapitres d'*Un'avventura* sont constitués d'une réflexion sur la folie (d'amour) dans laquelle le narrateur s'adresse à un médecin imaginaire devant qui il déplore la difficulté de mesurer les humeurs du cerveau, de même que d'une anticipation de certains des événements à venir et d'une «théorie» de la narration :

Questo libro di lunga strada non può confondersi con quelli che si leggono, come suol dirsi, d'un fiato. I narratori che raccontano : «Il giorno 11 aprile 1927 è accaduto questo [...]» ubbidiscono senza dubbio alla famigerata *consecutio temporum*; ma, in luogo di rappresentare le cose e gli uomini, come le cose avvengono e come gli uomini sono, in verità non fanno altro che una trista e fredda cronaca a base di calendario.³³

On peut également situer dans la même perspective le fait que deux des quatre romans de notre corpus se terminent sur des considérations relatives à la littérature et à la lecture, comme si l'instance narrative se devait de réaffirmer sa présence en bout de course, par-delà la clôture de l'intrigue (l'on sait que l'incipit et l'explicit d'un roman sont des lieux privilégiés pour saisir le contrat de lecture du réel qu'un livre entend se donner). Dans *Il Fascino*, le héros, après avoir assisté à la mise à jour des complots «modernistes» et écouté le repentir de Stasia, reconnaît pourtant à celle-ci le mérite «littéraire» d'avoir combattu à sa manière la confusion ambiante :

Sei stata la divina risposta del l'intelligenza alla stupidità. Viviamo in un mondo di sciocchi che voglion tutti sembrare sapienti e geniali. E nel mondo intero il tempo in cui un corridore di bicicletta ha onori che mai si ebbe un artista[...] E il tempo in cui, nei romanzi, tu leggi trattati di filosofia e nei libri filosofici ritrovi l'immaginazione romanzesca d'Alessandro Dumas padre.³⁴

Moins idéologiquement marquée, la finale de *L'Esperimento* questionne l'appréhension de la réalité. L'ex-juge Pott, exilé au Sénégal après que sa carrière d'artiste de cirque eut mal tourné (parce qu'il a voulu faire l'expérience d'expliquer au public ses tours de prestidigitation), reçoit chez lui une jeune femme qu'il a déjà connue, maintenant mariée à un ingénieur, et qui lui demande à la vue de sa bibliothèque (ornée de bouquins de Senancourt, Michelet, Stendhal et Freud) s'il ne connaîtrait pas un livre qui lui enseignerait l'amour. Sa réponse constituera le mot de la fin du roman :

Dopo aver studiato l'amore sui libri de quelli che lo analizzano, e sulla pelle di coloro che lo fanno, [...] dopo aver ascoltato coloro che risolvano per mezzo della chimica i misteri dell'amore e coloro che li spiegano con l'elettricità, dopo aver dato retta agli uomini freddi che lo restringono nella formula

di un'equazione e agli esaltati che lo dilatano fra le rime di un poema, io comincio a credere che per capire qualcosa dell'amore, se io doversi scegliere un metodo adotterei il tuo[...] stogliere le margherite.³⁵

Entre la science et la littérature : le hasard. Ceux qui seraient tentés de voir quelque ironie dans ces propos attribués à Pott par le narrateur n'ont pas tout à fait tort. Des quatre romans considérés, *L'Esperimento* est le moins uniment cimenté par cet aplatissement de la focalisation dont nous avons fait état. Maître du sarcasme et de l'aphorisme³⁶, Pott est le seul protagoniste à présenter une certaine ambivalence narrative. Juge qui demande à être jugé, sanctionneur qui recherche à son tour l'approbation, il représente un héros moins problématique que problématisé. Le roman ne va toutefois pas aussi loin dans ce sens que *les Indifférents* de Moravia, autre best-seller de 1929, dont le succès³⁷ peut partiellement s'expliquer par la présence (plutôt que la prégnance) de quelques impératifs narrativo-idéologiques propres à l'époque : la soirée de danse rythmée par le jazz d'un orchestre noir, les dialogues grands bourgeois contre la crise morale dont souffre la société, les personnages féminins qui idéalisent l'amour mais souillées par la sexualité. Mais la comparaison s'arrête là à toutes fins pratiques, car chez Moravia la narration (se) joue sur un constant déplacement de la focalisation et sur le décalage entre les actions des personnages et leur stream of consciousness. Cela est perceptible dès l'incipit du roman dans lequel se croisent, se décroisent et s'entrecroisent les regards de Carla et Léo dont la relation constituera le noeud de l'intrigue³⁸. Bien que le regard ne soit que l'indice le plus évident de la présence d'un processus de focalisation, il confirme dans le cas des *Indifférents* ce qui peut se remarquer également dans ce qu'il est convenu d'appeler les monologues intérieurs des personnages et dans les traces que laisse à l'occasion le narrateur sous la forme littérale de parenthèses où il commente l'action des personnages : la mise en perspective du pouvoir de la narration, soulignée par ailleurs par l'absence d'une réelle figure de délégation qui viendrait, comme dans les romans populaires-sentimentaux, combler pour le lecteur l'écart existant entre la voix supérieure d'une instance narrative à prétention esthétique et les fonctions et qualifications de personnages connotés négativement. Jouant à plein au niveau des fonctions narratives, cette figure déléguée, on le comprend maintenant, joue à vide au niveau du fonctionnement narratif. De ce point de vue, elle ne peut que témoigner pour le lecteur d'un pouvoir narratif occulte et jamais sujet à caution, jamais «focalisé».

(EN)QUÊTE DU LECTEUR

Cette ultime référence au lecteur n'est pas gratuite. Nous avons vu comment la lecture était thématifiée dans des romans (populaires) qui, a priori, devraient effacer toute référence à leur situation d'énonciation. On peut avancer l'hypothèse que c'est précisément dans

la mesure où ces romans composent avec un contexte socio-politique fortement normatif (quoiqu'en Italie, contrairement à l'Allemagne, ces normes n'eurent pas de vecteurs proprement littéraires ou esthétiques) qu'ils esquissent l'«actualité» de l'époque au niveau du contenu narratif pour mieux prétendre à une autorité de la forme narrative. En ce sens, la thématization de la lecture doit être considérée comme un processus d'homogénéisation du genre «roman populaire-sentimental», répondant à une norme textuelle de «prescription du lecteur». Cette norme renvoie d'ailleurs à l'hypothèse plus vaste - que nous ne pouvons ici qu'effleurer - d'une mutation générale des genres narratifs à la fin des années vingt, mutation dépassant le cadre de la dichotomie littérature / paralittérature. Nous avancerions en fait qu'à la «crise du roman»³⁹ des années dix et vingt semble s'accorder, à l'époque qui nous intéresse, une crise plus générale de la fiction. À la recherche de nouvelles avenues narratives, la fiction s'alimente au fait divers (le roman policier), au secret d'État (le roman d'espionnage), au fait vécu (la «tentation autobiographique» que l'on rencontre en

France chez des romanciers aussi différents que Julien Green, Jean Giono et Louis-Ferdinand Céline) et bientôt au mot d'ordre politique (le roman réaliste socialiste).

À la suite de ces considérations, il n'est pas exagéré de dire que le «personnage de lecteur»⁴⁰ agit pratiquement comme la contrainte épistémique (narrative) du discours romanesque à l'aube des années trente. Il appert en effet que le passage d'une décennie à l'autre est particulièrement fécond en transformations narratives interpellant le pouvoir de la lecture à déchiffrer une réalité sociale qui, pour sa part, ne se prive pas de prendre les masses à témoin⁴¹. Ces mutations narratives sont évidemment à considérer dans la perspective de la production sérielle, «massive», «monumentale», qui occupe des domaines comme l'architecture⁴² et la littérature populaire. Le genre du roman policier peut être ici appelé à la barre, lui qui en France, vers 1929-1930 précisément, est emporté par «une soudaine éclosion de multiples collections spécialisées»⁴³ qui marquera paradoxalement l'apogée et la fin du récit de détection

«La lecture comme décor et monument :
salle de repos, par Joseph Urban, pour
l'exposition **The Architect and the Industrial Arts**, 1929.»
Dans Eva Weber, **Art Deco in America**,
New York, Bison Books, 1985, p. 80.



classique bientôt détrôné par le roman noir américain dont la naissance mythique a lieu en... 192⁹⁴⁴. Au cadavre dans la bibliothèque et aux défis amicaux lancés par l'auteur au lecteur-détective, le roman noir substitue le cadavre dans la rue et le pari d'une lecture métaphorique. **Le Faucon maltais** commence ainsi :

Sam Spade avait la mâchoire inférieure lourde et osseuse. Son menton saillait, en V, sous le V mobile de la bouche. Ses narines se relevaient en un autre V plus petit. Seuls, ses yeux gris jaune coupaient le visage d'une ligne horizontale. Le motif en V reparaisait avec les sourcils épais, partant de deux rides jumelles à la racine du nez aquilin et les cheveux châtain très pâle, en pointe sur le front dégarni, découvrant les tempes. Il avait quelque chose d'un sympathique Méphisto blond.⁴⁵

L'inscription de la lecture se fera dorénavant sans adresse précise, sans prescription du lecteur. Mais il s'agit là d'une autre histoire.

«Bibliothèque sur canapé :
Greta Garbo dans **The Kiss**, 1929.»
Dans Howard Mandelbaum et Eric Myers,
**Screen Deco. A Celebration of High
Style in Hollywood**, New York,
St. Martin's Press, 1985, p. 30.



1. C'est le cas notamment du cinéma français, mais aussi plus récemment du cinéma italien, de l'architecture européenne et de la critique d'art québécoise. Voir M. Lagny, M.-C. Ropars et P. Sorlin, **Générique des années trente**, Vincennes, Presses de l'Université de Vincennes, 1986; J. Hay, **Popular Film Culture in Fascist Italy**. The Passing of the Rex, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987; F. Borsi, **L'Ordre monumental**. Europe 1929-1939, Paris, Hazan, 1986; E. Trépanier, «L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)», dans **L'Avènement de la modernité culturelle au Québec**, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112.
2. Voir à ce sujet : A. Combes, M. Vanoosthuyse et I. Vodoz (éd.), **Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands**, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986. Attirant l'attention, derrière le paravent institutionnel, sur l'absence d'unité des pratiques artistiques nazies, les auteurs concluent : «[...] En ce sens l'art nazi n'existe pas. Ce qui existe c'est un bricolage, empruntant ses matériaux et ses formes à un déjà-là hétéroclite et préexistant à tout projet défini, où les archaïsmes de l'art grec, les résidus du mythe germanique et paysan, les gravats du discours «völkisch» de l'ère wilhelmienne et weimarienne peuvent se mêler à des éléments empruntés à la modernité artistique et technique» (texte de présentation, p. 8).
3. Selon l'expression utilisée par Philippe Hamon comme titre du premier chapitre dans **Texte et idéologie**, Paris, PUF, 1984.
4. «Tous les endroits où le texte se réfère implicitement ou explicitement à une norme, à une mesure, c'est-à-dire les endroits où il compare un personnage à un autre personnage, un état à un état, un programme à un programme, une chose à une autre» : **Ibid.**, p. 59.
5. Rappelons que du point de vue de l'histoire des esthétiques, le futurisme marinettien a formé en compagnie du futurisme russe, qui lui fut contemporain mais qui demeura autonome à maints égards, la première avant-garde littéraire du XX^e siècle (Voir J. Weisgerber (éd.), **Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle**, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, 2 vol.). Ajoutons que Marinetti rallia très tôt la cause fasciste et fut consacré membre de l'Accademia d'Italia lors de sa fondation en 1929 par le régime, avant de se brouiller avec le Duce.
6. Aux élections législatives du 24 mars, la liste du Grand Conseil (fasciste) est approuvée par 8 506 576 «oui» contre 136 198 «non», le taux de participation étant de 89,6 %. Source : S. Romano, **Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours**, Paris, Seuil, «Points», 1977, p. 308.
7. Publié dans la presse le 21 avril 1925 et contresigné par environ deux cent cinquante intellectuels dont Malaparte et Pirandello, le manifeste affirmait le caractère antique et moderne de l'esprit italien, la préséance de l'individu sur l'État et le fondement religieux du fascisme. Il fut suivi dix jours plus tard par un «Manifeste des intellectuels anti-fascistes» conçu par Benedetto Croce et contresigné par plusieurs centaines d'intellectuels qui répondirent en démystifiant les présumées valeurs religieuses du fascisme tout en revendiquant la dissociation fondamentale du culturel et du politique.
8. Une version française de la revue, **les Cahiers d'Italie et d'Europe**, fut publiée parallèlement avec, entre autres, Pierre Mac Orlan, Ilya Ehrenbourg et James Joyce au comité de rédaction.
9. Massimo Bontempelli, dans «Fondements», cité par Luisa Mangoni, **L'Interventismo della cultura**. Intellettuali eriviste del fascismo, Bari, Editori Laterza, 1974, p. 131 (en français).
10. Le 15 avril 1928, Corrado De Vita affirmait dans **Critica fascista** : «La critique doit valoriser l'art national dans sa

- continuité historique avec le passé à la lueur d'un système éthique et social, sans du reste tomber dans les vieilles erreurs des écoles qui soumettent l'art à des déterminations utilitaires. Mais on ne peut juger la nouvelle littérature si on ne l'encadre pas dans la vie de la Nation. L'oeuvre accomplie doit prédominer sur l'individu qui l'a créée, en tant qu'expression collective : art du peuple.» Cité par G. Manacorda, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Milano, Principato Editore, 1974, p. 22 (nous traduisons).
11. Les indications qui suivent sont toutes tirées de l'ouvrage de M. Giocondi : *Lettori in camicia nera*. Narrativa di successo nell'Italia fascista, Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1978. L'ouvrage porte sur la période 1918-1943 et le best-seller y est défini d'un point de vue strictement marchand en termes de copies vendues.
 12. Avec huit best-sellers parus pour chacune de ces deux années alors que la moyenne annuelle est de 3,7 pour la période du régime fasciste (1922-1943). Il existe également une forte concentration de best-sellers parus entre 1919 et 1921 (vingt-huit en trois ans) au moment de l'émergence du fascisme organisé.
 13. Les romans ont été lus dans leur édition originale sauf pour *L'Esperimento di Pott* qui est une réédition. Leurs coordonnées exactes sont les suivantes : 1. Pitigrilli (pseud. de Dino Segre), *L'Esperimento di Pott*, Milano, Casa editrice Sonzogno, 1976, p. 219-358 (contient aussi le roman *Dolicefala bionda* [1936] et un essai d'Umberto Eco en guise d'introduction); 2. Arnaldo Fraccaroli, *Il Paradiso delle fanciulle* (ovvero American Girls), Fratelli Treves Editori, Milano, 1929, 371 p.; 3. Lucio D'Ambra, *Il Fascino slavo*, Milano, A. Mondadori, 1929, 396 p.; 4. Guido Da Verona, *Un'avventura d'amore à Téhéran*, Firenze, R. Bemporad e figlio Editori, 1929, 219 p.
 14. P. Hamon, *op. cit.*, p. 48.
 15. *Ibid.*, p. 54.
 16. La mise en abyme fictionnelle «dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée» s'oppose à la mise en abyme textuelle «réfléchissant [le récit] sous son aspect littéral d'organisation signifiante» : L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977, p. 123.
 17. M. Nathan, *Anthologie du roman populaire. 1836-1918*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1985, p. 8 et titres de section.
 18. Voir par exemple S. Suleiman (*Le Roman à thèse ou l'auto-rité fictive*, Paris, PUF, 1983) : «Tout au plus pourrait-on dire, avec Todorov, que plus une oeuvre se réduit à n'être qu'un «exemple» du genre - c'est-à-dire, plus elle est dépourvue de traits originaux et plus elle suit, de façon prévisible, les «règles du genre» - plus elle s'éloigne de la «Littérature» pour se rapprocher de la littérature dite populaire ou de masse.» (p. 15) Suleiman fait référence à T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, «Points», 1970, p. 10.
 19. S. Suleiman, *op. cit.*, p. 32.
 20. C. Duchet, «Une Écriture de la socialité», dans *Poétique*, no 16, 1973, p. 450. L'expression est citée par Suleiman, *op. cit.*, p. 21.
 21. L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 108.
 22. P. Hamon, *op. cit.*, p. 47.
 23. «Nei libri antichi c'erano cento o duecento parole per pagina e nessun pensiero. Nei nostri libri noi metteremo in ogni pagina una parola sola e tutt'il resto, rimanendo bianco, sarà pensiero» : L. D'Ambra, *op. cit.*, p. 156. Que nous traduisons par : «Dans les livres anciens, il y avait cent ou deux cents mots par page et aucune pensée. Dans les nôtres nous mettrons un seul mot par page et tout le reste, demeuré blanc, sera pensée.»
 24. Voir H. R. Jauss, «Levels of Identification of Hero and Audience», dans *New Literary History*, vol. 5, no 2, 1974, p. 283-317.
 25. *Ibid.*, p. 303.
 26. Jauss lui-même - bien que sa classification vise d'abord la littérature sérieuse - fait remarquer que l'ordre négatif de l'identification admirative, par un glissement du processus de création des comportements sociaux modèles vers la fausse édification et le pur divertissement, se produit en fait «[...] whenever the originally normative sense of the perfect fades from sight and the reader finds satisfaction in the mere fulfilling clichés of entertaining adventure (pleasure in the hero's constant mastery of new obstacles) and in the indulgence of his desire for a more perfect world», phénomène qu'il retrace «as far as [in] the dime novel» (*op. cit.*, p. 307). L'exemple des dime novels (romans à dix sous) que donne Jauss est certes intéressant, puisque ces publications nées en 1860 et auxquelles succédèrent vers 1915 les pulp magazines constituent un phénomène d'édition qui donna une impulsion sans précédent à la littérature populaire américaine. Rappelons que ce sont les pulp magazines, ces revues souvent exclusivement tournées vers la fiction policière, qui donnèrent naissance à la fin des années vingt au roman noir américain (hard-boiled).
 27. On trouvera une étude des structures narratives et idéologiques du roman populaire dans : M. Angenot, *Le Roman populaire*. Recherches en paralittérature, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975. Pour ce qui est de l'esthétique réaliste, en plus de l'ouvrage pré-cité de P. Hamon, on peut consulter du même auteur : «Un Discours contraint», dans *Poétique*, no 16, 1973, p. 411-445; et R. Robin : «The Figures of Socialist Realism : the Fictional Constraints of the Positive Hero», dans *Sociocriticism*, vol. 2, no 1, 1986, p. 69-130.
 28. Dont voici quelques exemples : - italianité tacite du protagoniste principal vs métissage racial et linguistique des autres protagonistes; - unicité masculine (virile) vs dualité féminine (homosexuelle); - droiture morale affirmée du protagoniste principal vs déliquescence des moeurs décrites; - anonymat du protagoniste principal vs fausse identité des autres protagonistes.
 29. S. Suleiman, *op. cit.*, p. 194.
 30. Sans compter qu'il nous semble difficile, comme le fait Suleiman, de traiter sur le même pied que les autres la fonction dite narrative qui consiste à raconter. De même nous croyons que le concept de focalisation est sous-évalué, comme la suite de notre analyse le sous-entendra.
 31. Nous nous inspirons ici des travaux de Mieke Bal qui proposent un modèle narratologique à trois niveaux distincts et hiérarchisés (narration > focalisation > action), possédant chacun une face active et une face passive. Voir *Narratologie*. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Utrecht, HES Publishers, 1984.
 32. Par la fonction testimoniale de la narration, le narrateur indique «la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode» : G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262. Fonction testimoniale dont Suleiman fait remarquer, curieusement, qu'elle «est liée à la fois à la fonction communicative[...] et à la fonction interprétative[...]» (*op. cit.*, p. 204), ce qui indique peut-être une manière (officieuse) d'échelle hiérarchique des fonctions du narrateur.
 33. «Ce livre de longue haleine ne peut être confondu avec ceux que l'on lit, comme on dit, d'un seul trait. Les narrateurs qui racontent : «Le 11 avril 1927 il est arrivé ceci[...]» obéissent sans doute au tristement célèbre *consecutio temporum*; mais au lieu de représenter les choses et les hommes comme les choses surviennent et les hommes sont, ils ne font en vérité qu'une triste et froide chronique à partir d'un calendrier» : G. Da Verona, *op. cit.*, p. 11 (notre traduction).
 34. «Tu as été la divine réponse de l'intelligence à la stupidité. Nous vivons dans un monde de fous qui veulent tous paraître intelligents et géniaux. C'est dans le monde entier une époque dans laquelle un coureur cycliste reçoit plus d'honneurs que n'en a jamais reçu un artiste[...] C'est une époque où, dans les romans, tu lis des thèses philosophiques et dans les livres de philosophie, tu retrouves l'imagination

- romanesque d'Alexandre Dumas père» : L. D'Ambra, *op. cit.*, p. 288-289 (notre traduction).
35. «Après avoir étudié l'amour dans les livres de ceux qui l'analysent et sur la peau de ceux qui le font,[...] après avoir écouté ceux qui résolvent au moyen de la chimie les mystères de l'amour et ceux qui les expliquent par l'électricité, après avoir suivi les conseils des hommes froids qui l'emprisonnent dans la formule d'une équation et des exaltés qui le dilatent dans les rimes d'un poème, je commence à croire que pour comprendre quelque chose à l'amour, si je devais choisir une méthode, j'adopterais la tienne[...] : effeuiller les marguerites» : Pitigrilli, *op. cit.*, p. 358 (notre traduction).
 36. Dans son introduction à la réédition du roman, Umberto Eco soutient que la substance narrative des romans de Pitigrilli est ni plus ni moins qu'une combinatoire d'aphorismes qui, contrairement aux paradoxes, ne sont que des reformulations (brillantes) de lieux communs. Voir Pitigrilli, *op. cit.*, p. XXIII.
 37. Succès qui en fut surtout un de scandale lorsque Moravia fut poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs à cause de quelques scènes osées, dont celles en particulier où le riche Léo séduit la fille de sa maîtresse. On mesurera rapidement l'écart qui sépare **les Indifférents** de la production générale de la période en se rappelant que lors de sa première tentative de séduction, Léo est arrêté par le fait que Carla, mi-saoule mi-honteuse, se met à dégorger, et que lors de la seconde tentative, plus «heureuse», la sempiternelle ellipse qui signale la consommation de l'amour conduit au dépit accentué de la jeune fille plutôt qu'au réveil serein des amoureux.
 38. Dans le seul premier chapitre qui a treize pages, le geste du regard est mentionné à une trentaine de reprises. Voir A. Moravia, **Les Indifférents**, Paris, Flammarion, «J'ai lu», 1949 (1929).
 39. Nous faisons référence à l'ouvrage de M. Raimond : **La Crise du roman**. Des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, José Corti, 1966. Crise du roman qui est aussi, comme le rappelle Uri Eisenzweig, «crise d'un certain désir de lecture» et plus généralement «crise de l'épistémologie positive» (voir : **Le Récit impossible**. Forme et sens du roman policier, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 27 et 29).
 40. Morten Nojgaard définit le «personnage de lecteur» comme «l'instance évaluatrice interne qui harmonise toutes les valorisations d'un texte en un système transformant les attitudes diverses et les positions souvent contradictoires représentées dans le texte en idéologie.» Voir «Le Lecteur dans le texte», dans **Orbis Litterarum**, no 39, 1984, p. 196-197.
 41. On en trouve des traces jusque dans le discours critique de l'époque, comme en témoigne cette phrase de Jean Hankiss : «C'est que l'histoire littéraire ne saurait plus se contenter d'être l'histoire des grands écrivains : elle devra être celle des lecteurs moyens.» Voir «Littérature populaire et roman policier», dans **Revue de littérature comparée**, juillet 1928, p. 556.
 42. Il n'est pas inintéressant de noter, si l'on nous permet une intrusion un peu superficielle dans le domaine de l'architecture, que l'une des lignes de force du monumentalisme caractéristique des années trente est l'aplatissement des perspectives qui, d'une certaine manière, ramène l'architecture aux conditions des arts graphiques et que F. Borsi appelle la «page des surfaces» (*op. cit.*, p. 54).
 43. U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 83.
 44. Avec la parution simultanée de **Little Caesar** de William Burnett, **Louis Beretti** de Donald Henderson Clarke, **Red Harvest** (paru en feuilleton en 1927) et **The Maltese Falcon** (en feuilleton; paraîtra sous forme de roman en 1930) de Dashiell Hammett.
 45. D. Hammett, **Le Faucon maltais**, Paris, Gallimard, «Carré noir», 1980 (1930), p. 7 (traduction d'Henri Robillot). **La Moisson rouge** commence aussi avec un «fait de langage» : «La première fois que j'entendis Personville appelée Poissonville, c'était par un rouquin prétentier nommé Hickey Dewey dans la grande salle du Big Ship, à Butte. Mais comme il prononçait les «r» comme les «i», je n'avais pas fait attention à sa manière de déformer le mot» (Gallimard, «Folio», 1980 (1929), p. 7, traduction d'Henri Robillot et P.J. Herr).

L'ARCHÉTYPE DANS LA LITTÉRATURE RÉALISTE :

notes sur la situation littéraire des années 30 aux États-Unis

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

Une étude des débats des années trente concernant la création littéraire remet en question les notions de «posture illocutoire» et de «situation communicative globale» proposées par Ph. Hamon, et suggère que les implications sémantiques du réalisme en littérature ne sont pas simplement de nature pragmatique, mais qu'elles rejoignent le contexte élargi d'une poétique sociétale. C'est la notion d'archétype, telle que développée par N. Frye et E. Auerbach, qui permet d'étayer une telle hypothèse orientée vers l'étude du réalisme en littérature.

A study of the debates of the 1930's concerning literary creation puts into question Ph. Hamon's notions of «illocutory posture» and of «global communication situation», and suggest that the semantic implications of realism in literature are not merely, as Hamon defines them to be, pragmatic in nature, but that they reach the enlarged context of a societal poetic. The notion of archetype, developed by N. Frye and E. Auerbach, allows us to support this hypothesis, in the context of this analysis.

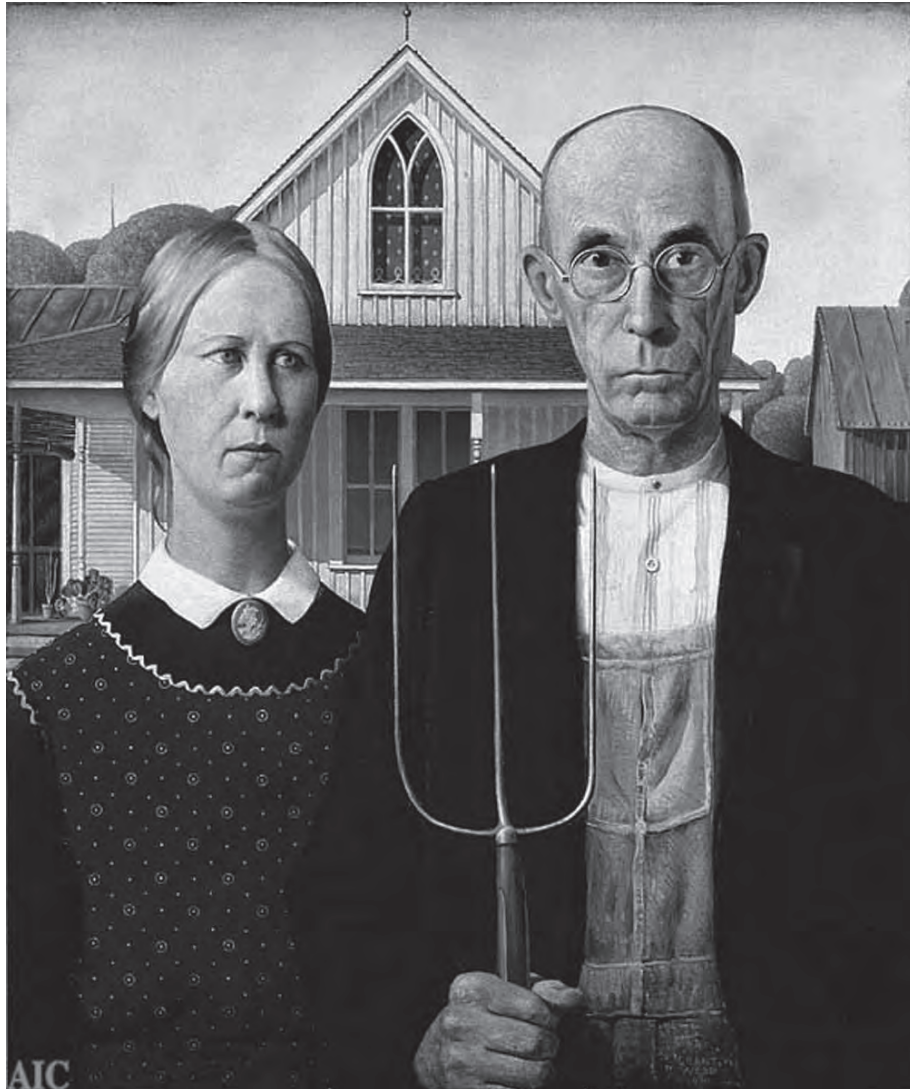
L'étude du réalisme comme genre littéraire spécifique pose depuis toujours de nombreuses questions à la théorisation. En tant qu'objet particulier du discours théorique, le réalisme littéraire semble chaque fois davantage soulever de nouveaux problèmes ou encore réclamer l'élargissement de sa propre problématique qu'il n'apparaît capable de se «résoudre» dans la situation à l'étude même. Qu'il s'agisse en effet de délimiter précisément un corpus typiquement réaliste, ou d'élaborer de manière exhaustive une typologie du réalisme - et on voit comment ces deux problèmes sont intimement liés -, l'analyse rencontre régulièrement des obstacles qui remettent en cause certains de ses présupposés. Obstacles épistémologiques, donc, qui ont trait à la façon dont on perçoit le réalisme, et qui interpellent de manière plus générale ce qu'on peut entendre comme sa signification.

Dans un texte qui s'est penché sur d'importants aspects de la question¹, Philippe Hamon a déjà proposé de dépasser les obstacles épistémologiques relatifs aux catégories analytiques de ce qu'il appelle le «réalisme textuel» et le «réalisme symbolique», afin de parvenir à constituer un «réalisme descriptif», où l'attention de l'analyse se déplace au niveau d'une pragmatique de la production littéraire : considérée sous l'angle de la «situation communicative globale» qu'elle établit², cette production serait «réductible à un problème de posture illocutoire». Selon Hamon, un tel déplacement permet d'aborder d'un point de vue général le texte réaliste en tenant compte de ses contraintes internes (ses «structures

obligées»), et de considérer, par delà les éléments strictement prosodiques, les problèmes d'ordre sémantique qu'il pose. Dans ce qui suit, je voudrais examiner certains rapports entre la «posture illocutoire» de l'écriture réaliste et quelques problèmes de sémantique qui lui sont associés, à la faveur de la situation littéraire des années 30 aux États-Unis.

LES DÉBATS LITTÉRAIRES DES ANNÉES 30

La «posture illocutoire», témoignant de la «situation communicative globale» dont parle Hamon, se laisserait à vrai dire dessiner graduellement par l'analyse du texte réaliste lui-même. Le relevé de divers procédés mis en oeuvre dans l'écriture révélerait les grands traits, dans un tableau d'ensemble apte à suggérer ses principales déterminations. À cet égard, une certaine précision demeure évidemment primordiale, puisque c'est d'après le relevé de ces déterminations au sein de l'écriture qu'on décèlerait la «situation communicative globale», qu'on mettrait à jour le sens dans lequel intervient le projet d'écriture réaliste. On peut croire, à juste titre d'ailleurs, que c'est avant tout le travail de l'écriture en tant que telle qui donne forme à ce projet, mais il faudrait également prendre en compte la situation élargie de l'écrivain, situation dans laquelle son projet s'ébauche, s'emploie et se déploie, se distend ou se restreint, bref, il faudrait voir la situation d'ensemble dans laquelle l'écriture réaliste intervient, pour avoir une idée plus complète de son sens



The American Gothic (1930), de Grant Wood, est considéré comme un classique du réalisme américain en peinture. Il reprend de nombreux éléments de la théologie et de l'iconographie protestantes, dans leur contexte «pastoral». Cette reproduction est tirée de Edward Lucie-Smith, **The Art of the 1930's. The Age of Anxiety**, New York, Rizzoli International Publications, 1985, p. 240.

(ou de son «intension»). Si cette approche peut paraître difficile à privilégier dans certains cas - dont celui du corpus réaliste auquel réfère avant tout Hamon³ -, en revanche, dans le contexte des années 30, elle semble s'imposer d'emblée; l'ampleur des débats, des discussions, des échanges et des controverses concernant les questions d'esthétique acquiert en effet à ce moment, et ce dans beaucoup de pays, une dimension nationale; et les canons de la création s'accordent alors, dans bien des cas, à des thèmes et des traitements similaires. Le «retour au réalisme» généralisé dans l'esthétique des années 30 se produit ainsi le plus souvent à la faveur d'une crise culturelle qui mobilise les esprits et les pousse à la concertation ou même à l'organisation. Le fruit de ces manifestations reste bien entendu variable d'un pays à l'autre, et le modèle du genre que représentent la formulation et la mise en oeuvre du réalisme socialiste en Union Soviétique ne possède probablement pas son égal ailleurs, compte tenu de sa cohérence et de son unité. Mais il demeure que le projet d'écriture réaliste fait bel et bien l'objet de débats littéraires dans les années 30, et que c'est peut-être là une particularité qui fait entrer l'étude du réalisme de cette période dans une problématique originale - surtout si l'on considère les questions de «posture illocutoire» et de «situation communicative globale». Je voudrais m'attarder maintenant sur un des points forts de ce débat dans le contexte américain.

Au premier Congrès des écrivains américains tenu à New York en avril 1935, deux communications provoquent tout particulièrement des discussions de fond sur l'engagement des intellectuels et sur l'orientation de l'écriture : celle d'Edwin Seaver, intitulée «The Proletarian Novel», et celle de Kenneth Burke, portant le titre «Revolutionary Symbolism in America»⁴. Ces deux communications, en cherchant à toucher des aspects cruciaux de la représentation littéraire, interpellent directement les préoccupations d'une écriture qui se veut engagée dans l'actualité des changements socio-politiques de la période.

En insistant pour donner une coloration de «classe moyenne» à l'inspiration de ce qui est alors appelé le «roman prolétarien» américain, le propos de Seaver évidemment prête flan à des répliques et objections de la part de l'orthodoxie esthétique marxiste du temps (défendue par les Michael Gold, Joseph Freeman, etc.). En rappelant les critères d'une esthétique «vraiment» révolutionnaire, cette orthodoxie suggère en fait, pour le roman prolétarien américain typique, une conception esthétique calquée sur le modèle soviétique du réalisme socialiste. Cette proposition esthétique sera directement confrontée dans la communication de Kenneth Burke, qui proposera, lui, non seulement d'élargir la conception de l'écriture réaliste dans le sens évoqué par Seaver, mais de lui donner tout bonnement une assise amplement «populaire», en substituant à l'unité symbolique «workers» celle de «people» dans l'esthétique révolutionnaire américaine débattue à ce moment.

En effet, dans sa communication portant sur ce qu'il appelle le «symbolisme révolutionnaire»⁵, Kenneth Burke adopte volontiers le ton polémiste, et suggère que le vocable «worker» à l'usage tant dans la théorie esthétique que dans le roman prolétariens de la gauche américaine ne répond pas adéquatement aux buts qu'il se fixe - soit une description de la réalité à «effet réaliste», où doit se retrouver une dimension plus expressément prescriptive. Davantage, Burke place catégoriquement la tâche de l'engagement révolutionnaire dans une optique de «propagande», et s'il identifie le terme de «people» comme objectif d'une désignation esthétique générique pour s'adresser au monde social et politique américain, cela tient avant tout selon lui à une question d'«efficacité symbolique».

Rappelant de grands principes théoriques s'appliquant au champ de l'analyse du symbolique, Burke fait état de la propension essentiellement mythique de tout discours destiné à souligner l'«être ensemble» des sociétés humaines. Or il ajoute que les unités symboliques, les symboles, capables de rassembler les tendances coopératives au sein d'un groupe, et possédant le pouvoir de réaliser l'impression généralisée de partage, d'idéal et de destinée, peuvent être utilisés dans une perspective propagandiste. Cet usage n'est cependant pas totalement libre - du moins pas au niveau de son «invention»-, car il s'agit alors de reconnaître aux symboles une existence liée précisément à la tradition du groupe, à son héritage «folklorique» ou vernaculaire, bref à sa culture propre. C'est dans cet esprit que Burke suggère que le vocable «people» est plus à même de trouver un écho positif au sein de la tradition socio-politique nationale que son concurrent «worker», alors promu et utilisé dans l'esthétique et le roman prolétariens de la gauche américaine. Le choix du terme «people» effectué ici par Burke, on s'en doute, n'est pas approximatif ou indéterminé; en réalité, et on peut même le certifier à travers l'argumentation déployée, le terme est au contraire très «chargé» sur le plan de l'héritage socio-culturel qu'il implique : il vise clairement à remonter à l'origine de la tradition politique américaine, vers cet horizon «mythique» (ou plus vraisemblablement «mythifié») de la constitution du projet national⁶.

L'intervention de Burke soulève lors du Congrès des réactions importantes, qui révèlent en partie le niveau des préoccupations ainsi que certains enjeux de ces débats sur le plan tant esthétique que politique. Contre la proposition de Burke, on rappellera entre autres l'imprécision du terme «people», trop ouvert aux jeux de rhétorique et de démagogie, son origine et donc sa limite proprement «bourgeoise», de même que sa similitude avec l'apologétique nazie (le «das Volk»), en arguant qu'une définition symbolique plus orthodoxe, c'est-à-dire plus conforme aux énoncés de l'esthétique prolétarienne (du réalisme socialiste), n'a pas à se considérer sous l'angle d'une référence mythique⁷. Nous n'avons pas à nous préoccuper ici de la justesse des arguments invoqués, ou à trancher dans

un sens ou dans l'autre de ce débat, mais nous devons nous intéresser plus spécifiquement au sens que cette argumentation acquiert au sein de la situation d'ensemble qui nous est présentée.

Les deux communications que nous venons d'évoquer témoignent à leur manière d'aspects importants des débats et controverses qu'on retrouve dans la pensée politique américaine «radicale» (de gauche) des années 30. Autour des questions relatives à l'esthétique ou au projet littéraire en cause à cette période, on sent bien que la volonté d'engagement des intellectuels et écrivains est contrainte de s'exprimer en fonction d'un paramètre assez précis - qu'on pourrait qualifier provisoirement comme le cadre d'une expérience politique nationale en transformation - et ce autant sur le plan de l'identité à laquelle l'auteur participe en tant qu'individu (la «classe moyenne» américaine évoquée par Edwin Seaver), que sur celui de l'identité des «représentations» symboliques devant participer au projet de figuration de la réalité à décrire. On sent aussi du reste que l'«esthétique prolétarienne», calquée sur le réalisme socialiste, constitue une formulation théorique fragile par rapport à l'ensemble du projet d'une écriture réaliste américaine - qui n'attend pas uniquement, on s'en doute, l'issue des congrès pour se mettre en forme. Mais comment ces débats esthétiques nous renseignent-ils sur le projet d'écriture du réalisme social américain des années 30 et, surtout, à quel type de contraintes sommes-nous confrontés dans la «situation communicative globale» débattue ici? Ou encore, à quelles déterminations répond la «posture illocutoire» qui s'élabore, entre autres, au sein des débats et controverses dont on peut prendre témoignage?

Il me semble que l'on peut commencer de répondre à ces questions en suivant le sens de l'intervention de Kenneth Burke au sujet de la symbolisation impliquée dans le projet d'une écriture engagée. On aurait tort cependant de suivre le sens de cette intervention à la lettre, en tentant par exemple de repérer dans la production littéraire de l'époque l'inscription du symbole même de «people», ou encore en voulant situer une espèce de «rupture» au sein du roman prolétarien américain d'alors qui viendrait confirmer la transition de la figuration des «workers» vers celle de «people». Ce n'est pas au niveau d'une unité symbolique particulière que nous interrogeons le projet du réalisme littéraire, mais au niveau de ses problèmes sémantiques - du «sens» impliqué dans la situation communicative. L'unité symbolique impliquée dans la proposition de Burke n'est ainsi qu'un élément discursif d'un complexe beaucoup plus vaste. Ce que ce dernier touche comme problème de fond lors de sa communication (et on peut penser que l'ampleur des réactions à son texte en témoigne éloquentement), c'est en fait la légitimité de la ré-inscription d'une unité symbolique particulière au sein d'un «message d'ensemble»; Burke s'interroge en réalité au niveau de la sémantique d'un discours sociétal, ou disons plus brièvement d'une «sémantique

sociétale» constituée par une trame socio-culturelle à même d'être incorporée à l'écriture réaliste. Que le travail de l'écriture en tant que tel soit beaucoup plus que de la simple «propagande» où l'auteur n'aurait qu'à calquer, à la manière des slogans, les mots d'ordre prescrivant la manière de lire la réalité à son lecteur, Burke est le premier à le reconnaître. Il parle d'ailleurs de la contribution spécifique de l'écrivain envers l'engagement révolutionnaire comme ne devant être rien de plus qu'implicite⁸, suggérant alors qu'une immersion dans sa propre tradition culturelle fait encore davantage le poids d'un travail de «démonstration» conséquent. Ce à quoi en appelle Burke par le biais de son intervention, c'est à une transfiguration du sens de l'expérience politique américaine, qui ne peut se réaliser que par un travail effectué sur des «modèles» culturels existants, des «modèles» en fait dominants de l'imaginaire sociétal américain. Mais, ce faisant, à quel «procédé» d'écriture Burke fait-il appel? Quel est donc le type de communication qu'il préconise pour le projet littéraire réaliste? Je vais suggérer ici que c'est par un rappel d'un type originaire, par le recours à un discours à propension «archétypale», que peut s'articuler selon lui le projet de communication de l'écriture réaliste américaine du temps.

ARCHÉTYPE ET SÉMANTIQUE : LA FIGURATION RÉALISTE

Si l'on tente de la faire valoir dans son sens strict, la notion d'«archétype» pourrait apparaître ici à tout le moins ambivalente pour centrer le propos de notre analyse. En effet la notion d'archétype est associée la plupart du temps à l'analyse mythologique ou psychanalytique, et paraît de là assez éloignée de ce qu'on peut considérer comme faisant partie de l'usage pleinement conscient que pourrait en faire un projet d'écriture. L'analyse littéraire, par contre, nous permet de considérer dans quelle mesure l'archétype participe au travail de figuration de l'écriture réaliste, et dans quelle mesure également les débats concernant le projet d'écriture réaliste que nous examinons restent aux prises avec un horizon sémantique qui excède le caractère simplement pragmatique de la communication.

Northrop Frye, par exemple, a déjà suggéré que l'oeuvre littéraire elle-même, en tant qu'instance de représentation d'une société donnée, est engagée dans une relation structurale où apparaissent des déterminations traditionnelles (mythiques) suggérant une récurrence de type archétypal. Les thèmes et les motifs dont se nourrit l'oeuvre littéraire trouvent écho dans ce «dialogue» établi avec des structures archétypales de la tradition discursive (orale et/ou écrite) à laquelle elle appartient⁹. Au delà de la stricte unité symbolique dont parlait Burke, nous avons affaire à une structuration beaucoup plus générale touchant l'organisation même du récit. Quel aspect de cette structuration la notion d'archétype permet-elle d'éclairer?

C'est en fait au concept de «figure» (figura), tel que nous le présente Erich Auerbach¹⁰, que l'on peut recourir ici pour saisir la pertinence d'un usage de cette notion dans notre analyse. Auerbach démontre en effet que les liens qui unissent l'archétype et la «figure» dans la représentation littéraire sont issus de la propriété téléologique de la figuration telle qu'elle s'est constituée dans la tradition littéraire occidentale (biblique surtout)¹¹. Entre la «préfiguration» et l'«accomplissement» (fulfillment) du Verbe, la «figure» apparaît comme le pivot qui permet à la signification de surpasser l'épreuve du temps. Pointant à la fois vers le passé et vers le futur, la figure structure une médiation temporelle qui agit toujours comme ancrage significatif dans le présent¹². À ce niveau, il n'existe pas de différence ou plutôt d'opposition de principe entre divers types de figuration (mythique ou historique par exemple); elles possèdent toutes essentiellement ce caractère de médiation. Mais c'est sur le plan sémantique, c'est-à-dire au moment de la «mise en oeuvre» de la signification au sein de l'interprétation des figures, qu'émergent les différences. L'interprétation figurale prend dès lors une forme qui permet de distinguer entre des versions allégorique, mythique ou encore historique¹³, forme qui définit alors en elle-même ses particularités. L'importance de ces particularités relève de leur incidence sur le plan sémantique; ainsi l'interprétation historique, contrairement à l'interprétation mythique par exemple, reste ouverte sur une présence événementielle relativement indéterminée (c'est-à-dire vérifiable), et la dimension prospective de l'Histoire se distingue de cette façon de l'horizon purement cyclique du mythe¹⁴.

Cette distinction nous ramène aux propos de Kenneth Burke sur l'usage d'une symbolique propre au projet de l'écriture américaine des années 30. En effet, Burke en appelle comme on l'a vu à la résonance mythique du symbole, et on pourrait considérer que le vocable «people» agit véritablement dans ce sens comme un archétype de l'imaginaire sociétal américain. On doit toutefois considérer que l'origine de ce vocable apparaît liée à l'usage de la tradition politique américaine¹⁵, et qu'il participe également d'une trame historique non pas totalement fermée, mais plutôt ouverte sur une perspective événementielle. La question d'un horizon simplement cyclique, d'un «éternel retour», peut-elle alors saisir adéquatement le sens de l'interprétation qui serait invoquée par Burke?

Je ne crois pas que l'on puisse répondre de but en blanc à cette interrogation, car elle renvoie à une étude beaucoup plus élaborée des rapports de la symbolique américaine avec ses différentes instances de figuration. Comment l'Histoire s'intègre-t-elle à l'imaginaire américain, ou plutôt quelle efficace l'imaginaire américain déploie-t-il pour s'intégrer dans une perspective historique plutôt que «mythique»? Quelle part la littérature américaine (mais aussi une autre instance de représentation telle l'historiographie...) fait-elle à la critique des «mythes» fondateurs de la nation et des conceptions

politiques dont elle hérite? Quel est en somme le rapport qu'elle entretient vis-à-vis de la «mythologie» (l'exemple de l'American Dream...) de laquelle elle participe? Ce sont là des questions qui, malgré leur apparence parfois insolite, demandent à être approfondies - le contexte socio-politique occidental des années 30 se prêtant en général de toute manière assez bien à ce genre de questionnement. Sans aller beaucoup plus loin dans l'exploration suggérée à ce moment, il me semble cependant possible de préciser encore un peu le sens de l'intervention de Kenneth Burke en fonction de la problématique en cause ici.

Lorsque Burke parle de la contribution de l'écriture à la cause révolutionnaire comme devant être à son meilleur lorsqu'elle demeure implicite, il suggère qu'une immersion dans son héritage culturel procure à l'écrivain la véritable matière de son engagement. Il ne réfère pas, ce faisant, à de grands thèmes qui pourraient être associés à la vie de l'institution politique américaine (liberté, justice, prospérité, etc.; ces thèmes se fondent à l'arrière-plan de la représentation désirée), mais bien à la tradition vernaculaire. C'est celle-ci qui doit être le foyer de la figuration littéraire, et non pas le corps des principes qui ont été formellement reconnus lors de la constitution de l'institution politique américaine. Dans ce sens il en appelle donc à une dimension de la vie sociale qui, justement, est simplement présente, «donnée» (ou informelle) dans le champ des mœurs - plus que dans celui du politique. La présence événementielle à laquelle il réfère concerne justement ce qui est déjà là, ce qui ne s'intègre pas à proprement parler dans une chronologie historique, mais participe plutôt à la vie du groupe en tant qu'elle se donne entièrement dans son immédiateté même. À mon avis, c'est la volonté de reconnaissance primordiale de cette auto-suffisance sur le plan de la représentation littéraire qui caractérise le sens de l'allocution de Burke au Congrès des Écrivains Américains : mais cela signifie du même coup que cette «présence» de la vie sociale accède, par (dans) la littérature, au rang d'une expérience pleinement politique. D'informelle qu'elle était, la vie sociale présente le caractère, dans son immanence même, d'un référent transcendantal signifié par le terme de «people». Ce serait donc la particularité de ce renversement qui pourrait alors nous faire dire, avec Auerbach, que nous sommes en présence d'une intervention plaidant en faveur d'une interprétation figurale de type mythique dans l'écriture réaliste¹⁶.

On pourrait sans doute invoquer, à l'encontre de cette vision, que l'«héritage culturel» auquel réfère Burke témoigne d'une cumulativité révélant son ancrage historique, ou encore que le sens général de son intervention privilégie un aspect d'engagement à caractère prospectif qui véhicule essentiellement la vision d'un accomplissement politique futur. Le sens de l'interprétation figurale proposée ne serait pas, alors, précisément mythique, mais bel et bien «historique». Or Burke insiste pour réserver la tâche de l'«organisa-

tion politique» proprement dite au pamphlétaire qui fait oeuvre de «propagande», et non à l'écrivain qui manoeuvre dans le domaine de l'imaginaire. De plus, l'«héritage culturel» auquel il associe l'enracinement de l'écriture ne pointe pas directement vers un événement précis de la trame historique américaine, mais bien vers un ensemble diffus de traits culturels qui sont alors entièrement perçus comme signifiants et qui peuvent, de ce point de vue, et ce par leur seule présence¹⁷, s'intégrer à l'expérience politique américaine que le symbole «people» médiatise.

La figuration de l'expérience culturelle américaine à l'intérieur du projet de l'écriture réaliste des années 30 que prône Kenneth Burke serait donc à tendance mythique, et elle voudrait en quelque sorte de là faire appel à des esquisses symboliques qu'on peut considérer comme «archétypales». Nous pourrions évidemment tenter de serrer de plus près cette proposition par une étude de ses conditions de réalisation (empiriques) dans le contexte littéraire américain des années 30, mais pour le moment, contentons-nous de relever certaines implications de cette hypothèse vis-à-vis du projet d'écriture qui reste l'objet particulier de ce débat¹⁸.

SENS ET COMMUNICATION LITTÉRAIRE : POÉTIQUE D'UNE PRAGMATIQUE

Les différents types de figuration littéraire dont on peut rendre compte en s'interrogeant sur le niveau d'interprétation qu'ils mettent en cause nous révèlent quelques implications quant à la problématique proprement sémantique du projet d'écriture du réalisme social américain des années 30. Ainsi, si on ne peut pour le moment répondre précisément à la question de savoir dans quelle mesure l'archétype participe au travail de figuration de cette écriture (ou encore de quels archétypes il s'agit), nous percevons tout de même que c'est là une possibilité qui a émergé lors des discussions entourant la formulation du projet littéraire américain de la période. Deux remarques peuvent être faites à cet égard.

La première touche le cadre immédiat du débat que nous avons examiné. Le premier Congrès des écrivains américains, où l'attention de la critique littéraire et des écrivains est centrée sur la thématique d'une «esthétique prolétarienne», n'est qu'un épisode des discussions portant sur l'esthétique romanesque de l'époque. Les positions débattues en cette occasion ne sont vraiment significatives qu'en tant qu'elles se révèlent être des lignes de fond de l'orientation d'un projet littéraire. Dans cet esprit, on peut dire que l'intervention de Kenneth Burke entretient des préoccupations qui dépassent en envergure les discussions de l'«esthétique prolétarienne» telle qu'elle a pu se développer aux États-Unis du temps, et qu'elles rejoindraient en cela le projet plus large du réalisme social américain. Si l'on tient compte en effet de la production

littéraire dans son ensemble, le «roman prolétarien» n'occupe qu'une partie de l'écriture réaliste américaine, et son sens (compris selon le barème théorique d'une esthétique révolutionnaire marxiste) va même en s'amenuisant au fil de la décennie¹⁹. Burke, en excédant par ses remises en question le champ de l'écriture «prolétarienne», rejoint donc probablement un espace de questionnement beaucoup plus vaste de la création littéraire américaine. Le corps de son propos aborde, on l'a vu, la dimension générale d'un projet d'écriture où se profilent des préoccupations relatives à un sens global, à une «sémantique sociétale».

Cette première remarque en appelle immédiatement une seconde. Ce que nous sommes amenés à considérer ici, c'est la relation entre cette «sémantique sociétale» et le projet d'une écriture qui se définirait en fonction d'une «posture illocutoire» précise. L'utilisation d'une symbolique spécifique, ou ce que j'ai tenté de suggérer ici comme illustration de la possibilité de recourir à des figurations archétypales dans la littérature réaliste américaine des années 30, ne peut se contenter d'une pragmatique de l'écriture pour arriver à ses fins. Kenneth Burke l'avait lui-même également souligné, la création littéraire n'est pas simple propagande, et l'usage de symboles particuliers par l'écrivain ne peut se faire que par immersion dans la tradition culturelle qui devient en quelque sorte, à ce moment, la matière brute de son écriture. Ainsi l'archétype n'est pas sémantiquement quelque chose d'essentiellement figé lors du travail de la forme, mais en participant à ce travail par le biais de structures récurrentes implicites, c'est plutôt au niveau du «sens» qu'il doit trouver à s'inscrire dans le texte. Il doit s'intégrer à l'écriture non pas de manière strictement et étroitement «sémiotique», par le biais d'un signe ou d'un symbole particulier, mais bien davantage sur le plan proprement sémantique, c'est-à-dire en étendant le retentissement de sa symbolique jusque dans ses prolongements ultimes.

Que nous soyons à cet effet confrontés à interroger la manière dont le réalisme social américain des années 30 remet en scène certains aspects mythiques de l'imaginaire américain, et aussi le choix des thèmes qui seraient alors privilégiés, cela nous renvoie à une recherche littéraire et historique de type herméneutique. Mais surtout, pour l'instant, cela nous indique que la «posture illocutoire» de l'écriture réaliste de cette période demeure en fait déjà déterminée par des structures plus générales que l'on ne l'avait d'abord supposé. Cela nous suggère que le projet d'écriture réaliste que nous examinons reste aux prises avec un horizon sémantique qui excède le caractère simplement pragmatique de la communication.

Cela dit, je ne crois pas que l'on doive délaisser pour autant l'approche analytique proposée par Philippe Hamon. Au contraire, il s'agirait de la compléter un peu en voyant que la pragmatique établie dans l'écriture réaliste baigne déjà elle-même dans un horizon de

sens qui «informe» son message. Parmi les «structures obligées» de l'écriture réaliste de la période que nous examinons, nous devrions compter d'entrée de jeu une détermination d'ordre sémantique renvoyant à la tradition culturelle à laquelle répond (et correspond) ce projet d'écriture. La «situation communicative globale» qui se profile dans le projet de l'écriture réaliste participerait donc à un contexte de communication social, où certaines dimensions «mythiques» pourraient trouver (ou retrouver) place. Si nous nous rapportons plus expressément à la problématique politique qui semble aussi déterminer les issues centrales du débat esthétique en cause ici, nous pourrions dire que le projet d'écriture du réalisme social qui s'élabore dans le contexte américain des années 30 met en oeuvre une pragmatique de l'écriture; peut-être devrions-nous considérer aussi en tout premier lieu qu'il déploie tout l'enjeu d'une poétique à caractère national.

1. P. Hamon, «Un discours contraint.», dans R. Barthes, L. Bersani et al., *Littérature et réalité*, Paris, Points/Seuil, 1982, p. 119-181. Sur l'aspect «problématique» du réalisme en général, on peut consulter I. Watt, «Réalisme et forme romanesque», aussi dans *Littérature et réalité*, p. 11-46, de même que M. Schipper, «Toward a Definition of Realism in the African Context», *New Literary History*, vol. XVI, spring 1985, no 3, p. 559-576.
2. P. Hamon, *op. cit.*, p. 132.
3. L'auteur réfère en effet principalement dans ses exemples au réalisme de la fin du XIXe siècle (Flaubert, Zola, Maupassant, etc.), et en particulier aux «intentions» de l'écriture dont les auteurs font part dans leurs préfaces, présentations, etc.
4. Voir H. Hart ed., *American Writer's Congress*, New York, International Publishers, 1935, p. 165. Henry Hart signe le résumé des discussions et autres activités du Congrès, «Discussion and Proceedings», p. 165-192. Voir aussi les communications de K. Burke (p. 87-93) et de E. Seaver (p. 98-102).
5. *Ibid.*, p. 87-93.
6. Le fameux préambule de la Constitution américaine s'ouvre, on le sait, sur la formule «We the People of the United States...». Bien que cette désignation paraisse en elle-même s'adresser de manière tout à fait claire à la communauté politique autonome que forme désormais le peuple américain, elle représente également le garant transcendantal de la Constitution. C'est-à-dire que l'imédiateté référentielle que le vocable semble indiquer à première vue se double en fait d'un caractère médiateur «abstrait» ou transcendantal qui lui permet de dominer de manière extérieure l'exercice et le champ d'application de l'acte constitutionnel (tout comme les principes de «liberté, égalité, fraternité» agissent en fait dans d'autres contextes). À preuve, une bonne part des dix premiers amendements (I, II, IV, V, IX, X) à la Constitution sont à caractère purement restrictif envers le pouvoir de l'État, et l'ensemble de ces restrictions touche essentiellement la préservation d'une «aire de juridiction publique» constituée justement par la désignation générique de «people». En apparence, ce n'est donc pas au nom de «principes» qu'évolue l'institution politique américaine, mais en fonction d'une certaine liberté médiatisée par la reconnaissance d'une appartenance à cette entité de «people». Ainsi on consent les pouvoirs

résiduels de l'État aux «rights of the people», sans par ailleurs spécifier de limites formelles à ces derniers. Les revendications de la liberté individuelle passent donc toujours par cette instance normative que sont les «rights of the people», et ce avant de se réclamer d'une instance principielle autre, ou plus «pure» (par exemple, la liberté ou l'égalité dans leur concept). Bien entendu, cette conception est héritée du Common Law anglais d'une part, et renforcée d'autre part par l'atavisme protestant, soucieux encore de se protéger contre la persécution ou l'arbitraire d'un pouvoir despotique. Par le fait même cependant, c'est précisément le discours religieux qui agit pendant longtemps aux États-Unis comme cadre normatif des moeurs et de la morale, et qui par conséquent recouvre de son aura typique (l'éthique protestante) l'entité symbolique «people». C'est ainsi une dimension proprement religieuse qui travaille l'institution et le corps politique américains: et là où on perçoit la perspective d'une communauté politique «immédiate» (i.e. ce à quoi on référerait en parlant de «people»: le peuple ou les gens), il faut en réalité considérer toute l'emphase symbolique traditionnelle (religieuse, mythique) que comporte ce terme auquel se rapporte la communauté politique.

7. La réplique de Joseph Freeman à la communication de Burke est à cet égard exemplaire. Il déclare: «If the proletariat can become a dangerous political myth in the hands of the reaction, how much more dangerous is the vague symbol of the people. We must not encourage such myths. We are not interested in the myth. We are interested in revealing the reality. We set up the 'symbol' of the worker because of the role which the worker plays in reality.» *Ibid.*, p. 168-169. Voir les autres commentaires et la réplique de Burke à ses critiques aux pages 170 et 171.
8. Je cite un passage de son allocution: «Much explicit propaganda must be done, but that is mainly the work of the pamphleteer and political organizer. In the purely imaginative field, the writer's best contribution to the revolutionary cause is implicit. If he shows a keen interest in every manifestation of our cultural development, and at the same time gives a clear indication as to where his sympathies lie, this seems to me the most effective long-pull contribution to propaganda he can make. For he thus indirectly links his cause with the kinds of intellectual and emotional engrossment that are generally admired. [...] Reduced to a precept, the formula would run: Let one encompass as many desirable features of our cultural heritage as possible - and let him make sure that his political alignment figures prominently among them.... And I am suggesting that an approach based upon the positive symbol of 'the people' [...] makes more naturally for this kind of identification whereby one's political alignment is fused with broader cultural element.» *Ibid.*, p. 91.
9. N. Frye, *The Great Code : the Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Janovitch Publ., 1981, p. 48. Du même auteur, voir aussi «Literature and Myth», dans J. Thorpe ed., *Relations of Literary Study*, New York, Modern Language Association of America, 1967, p. 27-56., et aussi «The Road of Excess», dans B. Slate ed., *Myth and Symbol*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, p. 3-20.
10. Auerbach élabore ce concept dans son ouvrage *Mimesis*, Paris, Tel/Gallimard, 1968 (1946). Voir entre autres les pages 84 et suivantes du chapitre III, et 204 et suivantes du chapitre VIII. Le concept est développé plus en détail dans un essai intitulé «Figura», dans *Scenes From the Drama of European Literature*, New York, Meridian Books Inc., 1959, p. 11-78.
11. Auerbach, «Figura», spécialement des pages 28 à 49. Les positions d'Auerbach et de Frye paraissent converger sur ce point.
12. Auerbach donne une explication de la dimension spirituelle attachée à cette médiation temporelle: «...the figures are not only tentative; they are also the tentative form of something eternal and timeless; they point not only to the

concrete future, but also to something that always have been and always will be; they point to something which is in need of interpretation, which will indeed be fulfilled in the concrete future, but which is at all time present, fulfilled in God's providence, which knows no difference of time. This eternal thing is already figured in them, and thus they are both tentative fragmentary reality, and veiled eternal reality». Auerbach insiste ainsi par exemple sur le caractère figural de la Cène dans la tradition chrétienne: «This sacrament, which is figure as well as symbol, and which has long existed historically - namely, since it was first established in the old covenant - gives us the purest picture of the concretely present, the veiled and tentative, the eternal and supratemporal elements contained in the figures.» *Ibid.*, p. 59-61.

13. *Ibid.*, particulièrement p. 49 à 60. Sur ce plan, Auerbach et Frye se distinguent; ce dernier comprenant plutôt la dimension mythique de la structure littéraire elle-même comme élément déterminant.
14. *Ibid.*, p. 58-59. Auerbach souligne ici que la présence événementielle historique reste en elle-même «incomplète», qu'elle attend en quelque sorte toujours son accomplissement futur, ce qui la distingue de la perspective mythique. Il souligne par ailleurs également la proximité, à cet égard, de la perspective développée par la science moderne et par le mythe: toutes deux considéreraient le «fait accompli» (la présence événementielle elle-même) comme auto-suffisant sur le plan de sa signification.
15. Discutant du choix du terme «people», Burke insiste sur sa spécificité par rapport à toute autre désignation: «I should also point out that we are very close to this symbol of 'the people' in our term 'the masses', which is embodied in the title of the leading radical magazine. But I think that the term 'the people' is closer to our folkways than is the corresponding term, 'the masses', both in spontaneous popular usage and as stimulated by our political demagogues». Burke, *op. cit.*, p. 90.
16. Auerbach, *op. cit.*, p. 58-59. Comme je l'ai déjà souligné, l'auteur insiste sur la proximité des interprétations mythique

et scientifique à l'égard de l'autorité qu'elles accordent à l'auto-suffisance factuelle dans leur démarche respective. Bien entendu, il faudrait compléter la remarque d'Auerbach à ce sujet et faire intervenir ici une distinction de type «opératoire» pour ne pas confondre tout simplement ces deux modes d'interprétation. Mais compte tenu de cette distinction, l'intervention de Burke apparaît davantage liée à un cadre mythique que scientifique. Sur la proximité de l'interprétation mythique et scientifique, on peut aussi référer à Max Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1962, spécialement le chapitre XIII, «Models and Archetypes».

17. K. Burke, *loc. cit.* On peut encore ajouter que nous retrouvons là précisément le principe de la «figure», tel qu'énoncé cette fois par G. Genette: «Ainsi, l'existence et le caractère de la figure sont absolument déterminés par l'existence et le caractère des signes virtuels auxquels je compare les signes réels en posant leur équivalence sémantique». Voir G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 210.
18. Pour avoir une idée de l'étendue empirique de cette étude, on peut souligner que le corpus du «réalisme social américain» des années 30 se composerait non seulement de la catégorie du roman prolétarien, mais encore des catégories du roman sudiste, du roman populaire (détective et Hollywood) - pour ne rien dire des «classiques» de la période (i.e., Steinbeck, Faulkner, Hemmingway, Erskine Caldwell, Katherine Ann Porter, etc.).
19. Voir entre autres à ce sujet W. B. Rideout, *The Radical Novel in the United States*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1956, ainsi que D. Aaron, *Writers on the Left*, New York, Avon Books, 1961. Également, R. H. Pells, *Radical Visions And American Dreams*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1984 (1973). Un indice important de ce déclin de l'esthétique prolétarienne: au deuxième Congrès des écrivains américains, tenu en 1937, deux ans seulement après le premier Congrès (mais aussi presque deux ans après la formation de la version américaine du Front Populaire), aucune communication n'aborde cette thématique.



Tiré de J. Agee et W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, New York, Ballantine Books, 1966 (1939). Photographie d'une famille de fermiers de l'Alabama, en 1936, issue de ce photo-reportage commandé par la revue *Fortune* aux auteurs (J. Agee, W. Evans); *Fortune* décida de ne pas publier le photo-reportage, et les auteurs publièrent à leur compte ce qui est aujourd'hui considéré comme un classique de la période des années 30 et du «réalisme social» dans ce domaine.

SUR LE CINÉMA ALLEMAND DES ANNÉES TRENTE

Réflexions générales

DENYSE THERRIEN

Cet article pose au départ des questions d'ordre général sur les problèmes que suscitent la représentation de l'événementiel et l'inscription du politique dans le cinéma des années trente en Europe. Y est interrogée l'immédiateté de la représentation, au cinéma, d'événements clés et de bouleversements politiques majeurs. Le cas allemand retient surtout l'attention sur deux plans : celui du rapport entre le contrôle du produit culturel et l'auteurship et celui de la mise hors scène du Führer et du gommage de la politique nazie dans les films, exception faite des deux films de Riefenstahl.

In many countries the cinema of the 30's offers a kind of immediate transposition of several important events, policies and major social upheavals. In this article, we have tried to bring forth some of the problems such as the transposition of the political into the German cinema for two reasons : we wanted to investigate both the relationship between an extremely controlled cultural product and the authors as well as the *mise hors scène* of the Führer and his nazi politics in the German cinema outside the two films by Riefenstahl.

Dans ses **Essais sur la signification au cinéma**, Christian Metz relevait déjà qu'un des problèmes théoriques les plus importants en études filmiques était celui de «l'impression de réalité qu'éprouve le spectateur devant le film»¹. On se demande pourtant si devant certains genres - toutes les comédies, y compris la comédie musicale, et le film d'horreur en particulier - ce «processus à la fois perceptif et affectif de «participation» [...] le mode convaincant du «C'est ainsi»²» ne perd pas en force. Si tel était le cas, cela expliquerait peut-être pourquoi, en période de crise, certains cinémas nationaux s'en remettent largement aux comédies et/ou aux comédies musicales afin d'exorciser des craintes et libérer des angoisses.

Les années trente ont été marquées pour la plupart des pays par une crise économique et des bouleversements politiques d'envergure. Or, en regardant la production cinématographique de cette décennie, on découvre, parfois à notre grande surprise, qu'elle compte un très grand nombre de comédies. Aussi, nous procédons actuellement à une analyse comparative de la production cinématographique dans divers pays d'Europe et de la production américaine pour cette décennie en nous demandant ce qu'elle met en scène, ce qui lui échappe, et les fonctions que les divers genres y ont remplies. Dans le présent travail, cependant, nous nous arrêterons au seul cinéma allemand nazi, en procédant parfois à des parallèles avec des oeuvres ou avec des auteurs particuliers d'autres pays. Parce que les

films allemands des années trente sont difficiles d'accès, il s'agira moins d'une analyse narrative ou formelle que d'une réflexion générale sur les problèmes que posent la représentation de l'événementiel et l'inscription du politique au cinéma.

LA LEÇON DE LÉNINE

Quand on examine l'inscription de l'histoire, y compris de l'événementiel, dans la production cinématographique, on remarque généralement qu'il y a représentation différée. Rares sont les moments où l'Histoire, qui s'écrit parfois à chaud, se traduit avec le même bouillonnement dans le film de fiction. Si l'on excepte la production des films de guerre entre 1940 et 1946, seules les années trente semblent offrir une immédiateté dans la transcription à l'écran, non pas simplement des malaises sociaux ordinaires, mais aussi d'événements marquants, comme ceux que l'on étudie aujourd'hui (là où l'Histoire fait encore partie du curriculum académique, à l'exclusion de toute approche socio-historique de l'histoire du cinéma).

En se penchant sur les années trente de ce point de vue particulier, on découvre qu'à ce moment pré-occupant de l'Histoire, la plupart des pays européens avaient repris à leur compte la leçon donnée par Lénine lorsqu'il déclara en 1919 que le cinéma était le plus important de tous les arts et devait être pris au sérieux,

leçon que Dovzhenko, Eisenstein, Poudovkine et Vertov, entre autres, ont si bien su mettre à profit.

Ayant compris ce principe, l'Italie, déjà fasciste depuis 1922, s'est empressée de bâillonner les metteurs en scène, dans le but de ne plus commettre que des films de «non-inscription» appliquant la politique de l'autruche face à la réalité italienne. Par contraste, le cinéma français est peut-être celui qui a le plus souvent inscrit l'événementiel dans ses films de façon presque instantanée, si l'on tient compte du temps de production d'un film. Mais, en Italie, on produisit des films de divertissement dans lesquels tout semblait aller de soi, et on distribua beaucoup de films étrangers, surtout américains, qui contrastaient alors par leur violence (nous parlons ici des «gangsters'films» des années trente) avec la belle platitude et rectitude de la vie à l'italienne et qui donnaient, par comparaison, des airs idylliques à la réalité italienne.

Quant au cinéma allemand, il ne tarda pas à se mettre au pas et à suivre de près le programme défini par Goebbels, nommé ministre de l'Information populaire et de la Propagande après l'accession de Hitler à la Chancellerie du Reich en janvier 1933. À première vue, la vigilance de la Reichsfilmkammer (l'Office du Film du Reich) semble avoir été si parfaite qu'aucun film un tant soit peu libéral n'aurait reçu de visa d'exploitation. Doit-on en conclure à l'homogénéité de la production allemande? Si oui, comment l'inscription du politique s'y fit-elle? Comment, dans un cadre extrêmement rigide et sans le recours au cinéma étranger pour remplir les salles, l'Allemagne a-t-elle su façonner l'esprit du peuple sans faillir à la loi du divertissement qui régit le succès commercial des films? Voilà les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Après nous être interrogé sur les nuances à maintenir entre Histoire et «événementiel», nous étudierons comment le cinéma allemand s'est approprié l'événementiel pour l'inscrire au cœur même des thèmes et des discours devant sous-tendre le récit de milliers de films³.

Plus particulièrement, nous chercherons à saisir comment le cinéma allemand traite de la montée puis du triomphe du nazisme, de la déification du Führer et de l'antisémitisme jusqu'à l'application de la solution finale. À l'occasion, nous nous permettrons un petit détour, le plus souvent par l'U.R.S.S., aux fins de comparaison.

L'ÉVÉNEMENTIEL ET L'HISTOIRE

Les contradictions en jeu dans l'Histoire qui se fait ne peuvent généralement pas être portées à l'écran sur le champ. Trop complexes, ces rapports seront plutôt illustrés par une reprise de l'Histoire passée retraillée dans le film historique, afin parfois de véhiculer

certaines des contradictions actuelles. Sur le moment même, il est souvent difficile de distinguer parmi les nombreux événements ceux qui feront l'Histoire et ceux qui ne constituent que l'actualité. Cela dépendra des suites qu'ils auront entraînées et des conséquences qui en auront découlé. Il est donc nécessaire que le temps passe pour que l'on puisse en juger. Or, ce que l'on retrouve au cinéma, dans l'immédiateté, c'est l'inscription de l'événementiel, qui est, selon l'expression de Michèle Lagny, «la partie visible de l'iceberg social».⁴

Peut-être cela est-il dû au fait que «Le film s'inscrit totalement dans le présent : il donne l'illusion de la vie par le mouvement; il vise à atteindre le public dès sa sortie»⁵, comme le souligne Guillaume-Grimaud.

LE CINÉMA ALLEMAND

Le contrôle

Le cas du cinéma allemand pourrait paraître facile à régler si l'on tenait pour acquis que tout régime dictatorial impose des lois strictes et «dévolue» aux arts un rôle extrêmement rigide : celui de véhiculer l'idéologie du groupe au pouvoir de façon, non pas à provoquer la réflexion chez le spectateur, mais plutôt à l'aveugler. Nous verrons pourtant que les historiens du cinéma allemand ne s'accordent pas tous en ce qui concerne l'unidimensionnalité de la production cinématographique sous le règne d'Hitler; ce, même si ce dernier déclarait en 1933 :

Je veux me servir du cinéma comme instrument de propagande, de telle manière que le public soit clairement conscient que ce qu'il va voir est un film politique. Cela me rend malade de voir de la propagande politique se dissimuler sous une forme artistique. Que ce soit de l'art, ou de la politique, l'un ou l'autre.⁶

Notons qu'un changement radical de régime politique ne porte pas toujours au pouvoir des gens qui partagent les mêmes idées et les mêmes goûts. La multiplicité des points de vue des artistes et des penseurs sur la culture dans l'Union soviétique des années vingt suffirait pour illustrer ce propos. Il en est de même en Allemagne nazie. Deux hommes très près d'Hitler s'opposent en tout : Goebbels et Rosenberg. Le bras droit du chancelier et l'idéologue du parti, qui est aussi le philosophe de la doctrine nationale-socialiste, s'accordent rarement. Ce dernier ainsi que ses partisans prêchent le retour aux vieilles traditions populaires : «Tout ce qui avait à voir avec l'intellect ou la civilisation moderne devait être condamné»⁷. Goebbels, de son côté, semble attaché à la culture classique, comme le révèle son choix de films. Ce qu'il souhaite c'est que le cinéma allemand produise son **Cuirasser Potemkine**. Il ne tardera pas cependant à se ranger du côté du plus fort, après que Hitler eut décrété «le rapport de l'art avec la réalité» au rallye de Nuremberg, en 1934. Il répéta à plusieurs reprises que «l'art devait être près du peuple». Le sens de l'art devait toujours être manifeste et clair»⁸.

Goebbels, conclut Toeplitz, était trop fin joueur pour continuer de se ranger dans un camp déjà perdu. Il se dépêcha d'oublier qu'il avait flirté avec l'art décadent et proposé une approche libérale des arts.

Le revirement de Goebbels fut radical comme toujours, et Hitler put compter sur son plus talentueux propagandiste pour qu'il soit donné au peuple, de façon claire et uniforme, une compréhension de l'essence et du rôle de l'État (**Mein Kampf**). Après avoir créé, le 13 mars 1933, le Ministère de l'Information populaire et de la Propagande, le 30 juin de la même année, Hitler émet une ordonnance qui rend Goebbels responsable de

tout ce qui concerne l'apport intellectuel à la nation, la propagande pour l'État, la culture et l'économie, l'information du public allemand et étranger et l'administration de tous les organismes mis en place à cette fin.⁹

Autant dire que Goebbels a droit de regard sur tout ce qui régit la vie allemande.

La création d'une Chambre de la culture, le 22 septembre 1933, elle-même subdivisée en chambres professionnelles (presse, littérature, théâtre, musique, radio, cinéma - celle-ci existe déjà depuis le 14 juillet - et Beaux-Arts) permet à Goebbels, sous prétexte de pallier à l'anarchie culturelle existante, de centraliser toutes les activités culturelles et artistiques pour les placer désormais sous sa tutelle.⁹

Une fois le parti au pouvoir, il s'agit en somme de soumettre et d'endoctriner la population allemande [...] [et] de préserver l'image de marque du nouveau régime sur le plan international, en gommant les aspects de la terreur et en montrant un peuple enthousiaste, attaché à l'oeuvre de «rénovation nationale» du pays sous la direction d'Hitler et de son parti.¹⁰

C'est principalement à travers les arts et la culture que Goebbels travaillera à cette nouvelle entreprise tout en veillant à ce que les réalisateurs ne glorifient pas de façon trop explicite le mouvement nazi dans leurs films. Cela explique peut-être pourquoi, selon Leiser, un sixième seulement des 1 150 longs métrages réalisés sous le III^e Reich sont des films uniquement de propagande¹¹.

Fritz Hippler, directeur de la Section cinématographique au ministère de Goebbels, a écrit :

Comparé aux autres arts, le cinéma par sa faculté d'agir directement sur le sens poétique et l'affectivité - donc sur tout ce qui n'est pas intellectuel - a, dans le domaine de la psychologie des masses et de la propagande, un effet pénétrant et durable.¹²

Le cinéma devait donc tomber sous le contrôle complet de l'État National-socialiste.

Selon Guyot et Restellini, l'origine modeste de la plupart des dirigeants nazis qui les amena à «fréquenter les salles obscures» expliquerait leur facilité à saisir «les immenses possibilités offertes par le cinéma pour agir directement sur les masses»¹³. C'est peut-être aussi ce qui fait que Goebbels avait compris qu'il ne servirait à rien d'assommer le public avec trop de propagande explicite dans les films et qu'il valait mieux produire plus

de films de divertissement que de films de propagande à proprement parler, tout en surveillant étroitement le contenu de tous les films.

Il fallait faire en sorte que l'audience non politisée puisse continuer de croire que la vie allait son bon vieux train, que tout était facile. On ne trouve pas, dans les films de pur divertissement, le moindre salut nazi. Mais on ne trouve pas non plus de films qui dépeignent la réalité quotidienne avec réalisme :

That might have been dangerous: people were to be manipulated without being shown the direction in which they were being led [...and] No one must be allowed to get the impression that the revolution was over.¹⁴

Aussi, à partir de ce qui semble être dans l'ensemble un cinéma de «non-inscription» à l'image du cinéma italien, nous nous attarderons d'abord sur les films de propagande ainsi que sur la propagande à l'extérieur du cinéma.

MYTHES ET LÉGENDES

Goebbels se révéla un créateur de mythes et de légendes. Il promut des faits divers au rang de fêtes nationales, des voyous au rang de héros. Deux cas illustrent son immense talent dans ce domaine : celui de Horst Wessel, chef S.A., «tué à Berlin par un rival communiste au cours d'une rixe pour une prostituée» en 1930 et que Goebbels présentera comme «un socialiste du Christ» et en l'honneur de qui fut composé le **Horst Wessel Lied**, «l'hymne du parti appelé à devenir après le **Deutschlandslied**, le deuxième hymne national entonné lors des cérémonies officielles sous le III^e Reich»¹⁵. La deuxième légende remonte au putsch raté de 1923 et donne lieu à «la cérémonie qui atteint l'archaïsme le plus concret [...] celle de la **Blutfahne**». Andréas Bauriedl, porte-drapeau,

fut mortellement blessé et son sang glorieux se répandit sur l'étendard. Miraculeusement conservée, la précieuse relique est utilisée pour donner le baptême aux fanions des nouvelles unités S.A. et S.S. Hitler en personne touche de l'étoffe sacrée chaque nouvelle enseigne qu'on lui tend.

L'historien Robert Brasillach déclare : «Qui ne voit pas dans la consécration des drapeaux l'analogie de la consécration du pain, une sorte de sacrement allemand, risque fort de ne rien comprendre à l'hitlérisme»¹⁶. L'importance de la cérémonie nazie est un fait reconnu et son équation avec la cérémonie religieuse n'est pas chose rare. Le déploiement de moyens hors de l'ordinaire pour permettre au peuple de communier au corps mystique de Hitler, le nouveau Messie, atteindra son apogée lors du rallye de Nuremberg en 1934 où la profession de foi du peuple passera par cette déclaration de Hess à Hitler: «My Führer, you are Germany! When you act, the nation acts. When you judge, the people judge!»¹⁷, autrement dit, «Père, je remets ma vie entre tes mains».

Ce rallye de Nuremberg et les Olympiades de 1936 seront les deux événements mystificateurs les plus importants sous le III^e Reich. Le Führer, qui en avait saisi par avance toutes les possibilités de mise en scène et qui connaissait l'ampleur des cérémonies qui s'y dérouleraient, décida donc de mettre à la disposition de Leni Riefenstahl, une cinéaste ambitieuse et reconnue, des moyens si énormes qu'en comparaison paraissent bien minces ceux dont disposaient les cinéastes soviétiques des années vingt, qui pouvaient travailler avec des milliers de figurants grâce entre autres à l'Armée rouge. Le film fut planifié en même temps que le rassemblement. Leni Riefenstahl relaterait ensuite qu'afin de permettre des prises de vue inhabituelles et exceptionnelles, la ville de Nuremberg construisit des ponts, des passerelles, des tours et des rails : tout ce dont peut rêver un cinéaste et dont il doit normalement se passer.

Que l'on ne s'y trompe pas; pour Hitler ces films ne montraient pas l'événement, mais la grandeur de l'homme qui faisait l'événement, la puissance qu'il avait atteinte, l'unanimité dans le peuple qui était à ses pieds, et, en 36, la grandeur retrouvée d'un pays humilié au sortir de la Guerre 14-18. Ainsi mis en scène, ce Sauveur, ce nouveau Messie qui rejoignait les rangs de l'Olympe, se sentit suffisamment payé de retour pour ne pas exiger de figurer dans les autres fictions - ce qu'imposa Staline au milieu des années trente.

Parlant de l'aspect visuel du film de Riefenstahl **Triumph des Willens**, Erwin Leiser évoque **The Nibelungen** de Fritz Lang : Hitler y est présenté comme le nouveau Siegfried, et ses partisans, tels des figurants colossaux, tout comme dans les opéras de Wagner, forment une masse anonyme complètement sous son emprise :

When the Labour Service parades, detachments of youth from every region stand ready to «lead Germany into the new era». In chorus they shout that «though we have not been under heavy bombardment, we are still soldiers». Time after time their God is revealed to them. The figure of Hitler is outlined in solitary glory against the sky. He dedicates the «new military standards» by touching them with the so-called «flag of blood». [...] He poses as the prophet of a new religion, as the grand master of a mystical order, [...] an intimidating spectacle for those who were still undecided on the sidelines, a beacon signalling Hitler's power beyond the frontiers of Germany, and a divine service for the faithful.¹⁸

Plusieurs des historiens et des esthéticiens du cinéma allemand, et celui de Riefenstahl en particulier, soulignent la mise en scène de ce supposé documentaire. Leiser comme Infield, à l'instar de Riefenstahl elle-même, mettent en lumière l'approche messianique du Führer, dans la première séquence du film. Dramatique à souhait, l'ouverture du film reprend l'imagerie biblique d'un ciel sombre pourfendu tout à coup d'une lumière d'essence divine pour révéler le Messie. Dans un ouvrage qu'elle a consacré au film, la cinéaste parle de «ciel hitlérien»¹⁹.

Seul film dans lequel Hitler joue le rôle principal, **Triumph des Willens** - titre qu'il avait lui-même choisi - est aussi l'unique film où Hitler est représenté directement. Contrairement au cinéma soviétique qui fit de Lénine, par le biais d'un comédien, le héros de plusieurs films, puis assura à Staline une place prépondérante dans l'iconographie et/ou la diégèse des films du réalisme socialiste, le cinéma allemand ne sentit pas la nécessité après **Triumph des Willens** de faire un autre film sur Hitler. Comme le souligne Leiser : «He had been shown once and for all the way he wanted to be seen; and no actor was ever asked to represent him»²⁰.

UN CINÉMA POUR TOUS

En devisant un nouveau calendrier, Goebbels s'est arrangé pour que, tout au long de l'année, le peuple allemand soit appelé à se réunir à l'occasion des fêtes de la communauté, des grandes manifestations de masse et des cérémonies du calendrier national-socialiste. Presque tous les mois, on commémorait un événement important dans l'ascension au pouvoir, dans la prise du pouvoir du parti, puis dans son maintien. Des anciennes fêtes, seul Noël est retenu, malgré l'opposition de Rosenberg et d'Himmler pour qui «fêter la naissance d'un Juif dans un régime qui prônait la supériorité de la race aryenne et dénonçait la perversité judéo-chrétienne était jugé anachronique et inacceptable»²¹.

Ordonnance et émotivité sont les moteurs de la réussite de ces fêtes :

L'individu s'assume d'autant mieux qu'il abandonne ses responsabilités aux cadres et à la hiérarchie du parti qui, en retour, lui propose un idéal, une religion. Avec la cérémonie, derrière la multitude d'étendards, d'insignes et d'uniformes, la hiérarchisation de la communauté nationale apparaît intégralement symbolisée. [...]

La grande cérémonie nazie illustre donc la base fondamentale de l'idéologie pour laquelle l'individu n'est rien, et le peuple est tout : ce peuple c'est l'Allemagne et l'Allemagne c'est le Führer.²²

Sauf dans **Triumph des Willens** et dans **Olympia** de Leni Riefenstahl, aucun film n'atteindra une telle grandeur et un tel déploiement des artifices symboliques : discours prononcé la nuit, attente savamment calculée du Führer, utilisation dramatique de la lumière, disposition de l'estrade. La mise en scène visait à susciter l'ivresse collective. Dans tous les autres films, on ramena la réalisation à des proportions plus modestes. Les genres sont variés - grandes fresques historiques, comédies, films d'aventures, etc. - l'intelligibilité et la lisibilité font partie des préoccupations premières des dirigeants aussi bien que des réalisateurs. Selon Guyot et Restellini, cela «explique l'immense succès, auprès de la population allemande, d'un cinéma qui véhicule de façon très habile, parfois presque invisible, l'idéologie nationale-socialiste»²³.

Parmi les thèmes qui traverseront tout le cinéma nazi, on retrouve principalement «la glorification de la mort héroïque et du génocide» et, à la base des idées sans cesse reprises, celle que «la volonté individuelle doit se plier «au bien-être général»²⁴. C'est au prix du sacrifice ultime que la vie de l'individu acquiert de la valeur.

Cet esprit de sacrifice, on en a un exemple dans un des films les plus populaires du cinéma nazi – un film dont le sous-texte semble contradictoire avec l'idéologie nationale-socialiste – **Hitlerjugend Quex** réalisé en 1933. C'est «la vie et la fin tragique du jeune Heini [...], fils de communiste, vite séduit par l'ordre et la santé sportive de la Hitlerjugend». Après s'être converti au nazisme malgré le communisme forcené de son père, le jeune Heini sera «lâchement assassiné par des communistes» alors qu'il distribue des tracts. Ce sacrifice sera une révélation pour le père qui se convertira. On ne peut s'empêcher d'y voir l'influence du film soviétique **La Mère** (1926) de Pudovkine, et l'élaboration d'un héros positif : «tandis qu'Heini meurt héroïquement, il entonne le chant des Jeunesses hitlériennes. Apparaît alors en surimpression, une foule de jeunes nazis précédée de drapeaux qui reprend l'hymne du mourant». Guyot et Restellini y détectent «une vision pervertie du christianisme, où une mort innocente rachète le péché d'autrui» et par laquelle

les nazis subliment la jeunesse détentrice de la vérité. Le jeune Heini est le symbole du nouveau parti qui apporte la vérité au peuple représenté par le père incrédule toujours imprégné des erreurs de la république.²⁵

Ce film, le premier consacré à l'héroïsation des Jeunesses hitlériennes, adopte l'attitude de Goebbels face aux faits divers en transformant en sacrifice «l'assassinat d'Herbert Norkus tué dans un combat de rue en 1932»²⁶. Une fois de plus, le laid est transformé en sublime par les vertus de la légende. Nous avons mentionné plus tôt que le sous-texte du film pouvait être perçu comme subversif en regard de l'idéologie nationale-socialiste. C'est que, selon une analyse du film faite par Gregory Bateson,

the characterization of Communists in the film is a Nazi self-portrait. It reveals what in their own view the Nazis would be like without their discipline, or in other words what they are really like beneath the veneer of discipline. [...] The Communists are presented as the antitype of the National Socialist ideal, which means that the attributes they are given have their psychological roots in the Nazi character.²⁷

Ce vice de forme qui semble avoir échappé aux responsables du cinéma allemand dans les années trente, on le retrouve dans plusieurs films, notamment dans **Hans Westmar** (1933), **Um das Menschenrecht** (1934), et **Friesenrot** (1936).

L'ANTISÉMITISME

Que l'on pense au nazisme en général ou plus particulièrement à Hitler, «à ses oeuvres et à ses pompes»,

c'est toujours à l'antisémitisme et à l'Holocauste que l'on est rappelé. La terreur hitlérienne c'est d'abord et avant tout l'extermination de six millions de Juifs. Si ce n'est pas que ça, si d'autres ont souffert à cause de sa démente, aujourd'hui il suffit d'évoquer son nom – du moins en dehors de l'Allemagne – pour que les camps de concentration surgissent dans nos mémoires. Or, cet antisémitisme est ce qui mettra le plus de temps à être révélé explicitement dans le cinéma allemand : on attendra jusqu'en 1939-1940 pour produire des films où l'antisémitisme occupera tout l'espace filmique, sur le plan thématique aussi bien que diégétique ou qu'iconique.

Ce «retard» explique peut-être la virulence des propos et de l'image qui est alors donnée du Juif. Les réalisateurs semblent avoir bien appris la leçon du Führer dans **Mein Kampf** :

Le Juif, [...], ne satisfait pas à la condition préalable essentielle pour un peuple civilisateur : il n'a pas d'idéalisme. Il est demeuré le parasite type, l'écornifleur qui, tel un bacille nuisible, s'étend toujours plus loin sitôt qu'un terrain favorable l'y invite. Là où il se fixe, le peuple qui l'accueille s'éteint à plus ou moins longue échéance... Il empoisonne le sang des autres, mais préserve le sien de toute altération... Pour dissimuler ses menées et endormir ses victimes, il ne cesse de parler de l'égalité des hommes sans considération de race et de couleur. Il a en apparence pour but d'améliorer la condition des travailleurs; en réalité sa raison d'être est de réduire en esclavage et par là d'anéantir tous les peuples non juifs.²⁸

Si le cinéma attendit les années 39-40 pour jeter sa hargne envers le Juif en le ridiculisant dans des comédies au goût douteux, le Ministère de la Propagande ainsi que l'Office du Film du Reich ne perdirent pas de temps pour faire maison nette dans les studios et appliquer ce que Blobner et Holba appellent «le paragraphe aryen» qui permit «d'éliminer tous les Juifs de l'industrie du cinéma»²⁹. Sans contestataires possibles au sein de l'industrie, on put tranquillement développer et perfectionner l'archétype du Juif dont la caricature envahirait les écrans de cinéma. Des films tels que **Robert und Bertram** et **Leinen aus Ireland (Lin d'Irlande)** caricaturent dès 1939 le Juif qu'ils présentent comme une sous-espèce humaine par le biais de clichés archétypaux qui le montrent rusé mais bête.

En 1940, les propos seront non moins virulents mais adopteront un ton dramatique. Le statut moins qu'humain du Juif est tellement bien ancré chez le spectateur qu'on n'a même plus besoin de rire de lui. D'ailleurs ce n'est plus de ses défauts qu'il est question mais du danger qu'il représente pour tous les autres peuples. Trois films véhiculeront cette thématique raciste : **Les Rothschilds**, **Le Juif Süß** et un supposé documentaire, **Le Juif errant**. La distribution de ces films jouit d'un statut particulier. Goebbels ordonne que toute la publicité soit faite de façon à masquer la propagande antisémite et à présenter ces films comme la transposition à l'écran de «la juiverie telle qu'elle est»³⁰.

Dès 1941, comme le note Leiser, le Führer a réussi à éliminer le danger : cinq films mettent en scène des Juifs, et dans tous ils apparaissent comme personnages secondaires, marginaux.

Bien que les Juifs aient servi de bouc émissaire au régime nazi avant même qu'il ait été porté au pouvoir en 1933, les mesures antisémites adoptées par le gouvernement hitlérien, ainsi que le boycott des boutiques des Juifs le 1^{er} avril de la même année, n'ont donné lieu à aucune inscription si implicite soit-elle dans la cinématographie des années trente. Alors que la haine antisémite du Führer et de ses proches collaborateurs donne lieu à des manifestations toujours de plus en plus violentes jusqu'à la Kristallnacht du 10 novembre 1938, alors que des centaines de synagogues furent incendiées, des milliers de boutiques juives pillées et 20 000 Juifs déportés dans les camps de concentration, aucun cinéaste, aucun film, ne mit jamais en doute le bien-fondé du pouvoir nazi et de son chef Hitler. Cet «oubli» ou ce manque de courage permit finalement à Hitler, le 30 janvier 1939, de faire allusion pour la première fois en public à l'extermination possible des Juifs lors d'un discours au Reichstag :

If international Jewish finance, both in Europe and outside, should succeed in plunging nations into another world war, the result would not be a victory for Jewry but the eradication of the Jewish race in Europe.³¹

UN CINÉMA DE RÉSISTANCE

Force est de reconnaître que le cinéma allemand ne fit pas la part belle à l'événementiel et que les quelques faits divers qui furent portés à l'écran firent l'objet d'une mystification, en rehaussant dans la représentation filmique la légende qu'ils étaient devenus dans la réalité. Les cinéastes pouvaient-ils faire autrement que de suivre à la lettre les instructions qui leur parvenaient du Ministère de la propagande et de l'Office du Film du Reich ou bien se cachaient-ils derrière ces institutions pour faire passer leur propre adhésion à l'idéologie nationale-socialiste?

Dans un entretien qu'il accordait à la revue *Ça* pour son numéro sur le cinéma et l'histoire, Michel de Certeau déclarait :

Je ne me sens pas très d'accord avec cette «demande sociale» qui serait dans «l'air». Ce qui constitue le pouvoir de l'auteur, c'est précisément sa capacité d'articuler cette demande et d'imposer sa formulation à cet informulé. Toute narrativité totalitariste procède ainsi.³²

On se doit bien sûr de faire la distinction entre la «demande sociale» et la commande politique. Mais même là, ce faisant, il convient d'interroger la responsabilité de l'artiste à quelque moment de l'histoire que ce soit, et de questionner les limites des compromissions qu'il peut atteindre. On sait que les plus grands réalisateurs allemands n'attendirent pas que le régime ait été bien

installé pour s'expatrier aux États-Unis ou ailleurs en Europe. Il serait par contre trop aisé de conclure que les cinéastes nouvellement embauchés étaient tous partisans du national-socialisme. Une bonne part d'entre eux ne savaient pas bien à quoi s'attendre ni vraiment ce qui se tramait dans la tête des nouveaux dirigeants.

Le point de vue des historiens du cinéma est presque unanime. Leiser pense que «[...] in the Third Reich it was just not possible to make "non-political" films»³³. La plupart des auteurs semblent légitimer cette idée selon laquelle les cinéastes se trouvaient pris dans un carcan idéologique qu'ils ne pouvaient rompre sans risquer à tout le moins d'interrompre trop tôt et peut-être à jamais leur carrière artistique. J.R. Taylor souligne cependant que la majorité des films produits après l'avènement au pouvoir du parti national-socialiste ne font que perpétuer les genres déjà existants. Il note :

There had always been a taste for folksy comedies extolling the lusty joys of country life in the Aryan hinterlands; frothy musicals had been a German specialty since the coming of sound; films about the snowy peaks, whether documentary or slightly fictionalised, were a local delicacy. None of those forms was much tampered with : all that was needed was that the underlying message be healthy, uplifting to the spirits, and not go in any way counter to party orthodoxy.³⁴

Il y avait donc moyen sinon de faire un cinéma d'opposition, du moins de signer des films «neutres». C'est ce que nombre de cinéastes, si l'on en croit Toeplitz, firent. Selon cet historien allemand du cinéma, entre 1933 et 1939, un groupe assez nombreux de «neutres» travaillaient dans les studios de la RFA. Ils réalisaient des oeuvres «apolitiques» ou des «oeuvres non engagées» que l'on peut regrouper en quatre catégories : les films sur la vie d'artistes de toutes sortes, les films musicaux, les films racontant la vie d'une soi-disant société autour d'un problème particulier et clair et les films dans lesquels l'accent principal était mis sur la beauté de la vie villageoise. Selon Toeplitz, ce genre de films laissait plus de jeu aux réalisateurs pour se soustraire à la pression idéologique; il était pourtant difficile, en exploitant la thématique «ruraliste», de ne pas propager l'idéologie du «Blut-und-Boden»³⁵.

Presque tous les films des cinéastes Engel, Selpin, Wysbar et Kaeutner s'inscriraient dans un cinéma de résistance plus ou moins passive. Toeplitz, mais également Leiser, y décèlent même parfois des éléments de provocation. Par exemple, Wysbar, dans **Faehrmann Maria** (1936), prône que l'amour est plus fort que la mort, et met en scène une héroïne qui vient de nulle part et n'a pas de patrie. **Kitty und die Weltkonferenz**, une satire réalisée en 1939 par Helmut Kaeutner, réussit à obtenir son visa de contrôle mais fut retiré des écrans quelques jours après le début de la guerre. Il y était soutenu qu'à une conférence internationale les affaires diplomatiques n'étaient pas entre les mains des chefs de délégations mais entre celles de la manucure Kitty et du portier de l'hôtel³⁶.

CONCLUSION

Si l'on s'entend avec Jacques Aumont pour dire que «Filmer l'histoire c'est filmer les luttes populaires, la lutte des classes»³⁷, alors le cinéma allemand nazi n'a pas filmé l'histoire. Mais si l'on définit l'événementiel comme une partie de l'Histoire, alors on peut dire que le cinéma allemand des années trente a assurément porté à l'écran un certain nombre d'événements clés, certains se situant sur le plan du fait divers transformé en légende, d'autres, sur le plan du mythe même.

Nous avons constaté que le Führer n'apparaissait lui-même que dans **Triumph des Willens** et nous avons tenté de fournir une explication plausible de ce «peu de présence». Une autre hypothèse que Guyot et Restellini ont appliquée à la peinture en examinant une toile de Paul Mathias Padua, intitulée «Le Führer parle» mais de laquelle le Führer est absent, serait que la non-présence d'Hitler – sous des formes plus imposantes qu'une photographie au mur et un journal plié laissant entrevoir son nom – souligne «son image divine»³⁸. Il faudrait pouvoir travailler sur l'iconographie des films de divertissement et des films dits neutres du cinéma nazi pour voir s'il ne s'y cache pas sous quelques formes mineures cette «image divine» qui relativiserait la «neutralité» des films apolitiques ou non engagés.

S'ajoute à ces nouvelles pistes de recherche, la double question du box-office et de la réception desdits films. Leiser remarque que les trois plus grands succès auprès du public allemand en 1935-1936 étaient un film d'aventure, une opérette et une comédie, alors que pour l'année 1937-1938 le film **Der Mustergatte (Le Mari modèle)** de Liebeneiner fit beaucoup plus d'entrées que **Olympia** de Riefenstahl³⁹.

Le problème principal, après celui de l'inscription de l'événementiel et du politique au cinéma, reste donc celui de la réception de l'oeuvre. Dominique Chateau note que

En toute activité narrative, le récepteur est confronté simultanément à un univers détaché du monde réel (à l'instar du rêve), exigeant donc de sa part un effort d'abstraction par rapport à sa situation occasionnelle, sinon à son comportement général, mais donnant l'illusion de fonctionner à l'imitation du monde réel, bien qu'il puisse, sous certaines conditions postulées explicitement, donner lieu à des actions tout à fait inconcevables dans la réalité.⁴⁰

Seule une étude approfondie du public de cinéma allemand des années trente pourrait nous éclairer sur la façon dont le spectateur percevait cette collusion – mais peut-être aussi la collision – entre l'univers détaché du réel et l'imitation du monde réel dans cette décennie où l'inconcevable envahit le quotidien comme possible, puis comme réel. De telles conditions ont pu faciliter le lien, croyons-nous, la cohésion interne du récit avec la cohérence externe de la lecture qui en était faite par le spectateur, au delà du respect des règles de vraisemblance par les cinéastes.

1. C. Metz, **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Éditions Klincksieck, 1968, p. 14.
2. *Ibid.*, p. 14.
3. Les historiens ont répertorié environ 1 150 films de plus d'une heure pour l'Allemagne. Voir E. Leiser, **Nazi Cinema**, Londres, Secker and Warburg, 1974, p. 12.
4. M. Lagny, «Histoire et cinéma: des amours difficiles», dans **CinemAction 47. Les théories du cinéma aujourd'hui**, dossier réuni par G. Hennebelle, Paris, 1988.
5. G. Guillaume-Grimaud, **Le Cinéma du Front Populaire**, Paris, Lherminier, 1986, p. 8.
6. Déclaration publiée dans le **New York Times** du 16 avril 1933 et reprise dans G. B. Infield, **Leni Riefenstahl et le 3^e Reich: cinéma et idéologie**, Paris, Seuil, 1978, p. 97.
7. J. Toeplitz, **Geschichte des Films 1934-1939**, München, Rogner & Bernhard, 1980, p. 252 : «Alles, was etwas mit Intellekt oder moderner Zivilisation gemein hatte, wurde verdammt». (Nous traduisons).
8. *Ibid.*, p. 253 : «die Verbundenheit der Kunst mit der Wirklichkeit aus, indem er merkmals wiederholte, dass sie dem Volke nahestehen soll [...] Alles musste offensichtlich und eudeutig sein». (Nous traduisons).
9. A. Guyot et P. Restellini, **L'Art nazi**, Bruxelles, Éditions Complexes, 1983, p. 23.
10. *Ibid.*, p. 2-23.
11. *Ibid.*, p. 12.
12. F. Courtade et P. Cadars, **Histoire du cinéma nazi**, Paris, Eric Losfeld, 1972, p. 16.
13. *Ibid.*, p. 25.
14. E. Leiser, *op. cit.*, p. 12.
15. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 17.
16. *Ibid.*, p. 45.
17. E. Leiser, *op. cit.*, p. 25.
18. *Ibid.*, p. 25-27.
19. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 90.
20. E. Leiser, *op. cit.*, p. 29.
21. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 28.
22. *Ibid.*, p. 29.
23. *Ibid.*, p. 25.
24. H. Blobner et H. Holba, «De Morgenrot à Kolberg, le cinéma allemand au service du nazisme», dans **Cinéma 64**, no 87, juin 1964, p. 40-63 et p. 44.
25. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 172-174.
26. *Ibid.*, p. 174.
27. E. Leiser, *op. cit.*, p. 38-39.
28. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 156.
29. Blobner et Holba, *op. cit.*, p. 44.
30. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 163.
31. *Ibid.*, p. 75.
32. **Ça. Cinéma et Histoire (2)**, fév. 1977, p. 11.
33. E. Leiser, *op. cit.*, p. 16.
34. J. R. Taylor, *op. cit.*, p. 31.
35. J. Toeplitz, *op. cit.*, p. 274 : «Bei diesen Filmen war es wahrscheinlich am leichtesten, den ideologischen Druck zu umgehen, obwohl die laendliche Thematik sehr zu Verbreitung der Blut-und-Boden-Ideologie reizte». (Nous traduisons).
36. E. Leiser, *op. cit.*, p. 276.
37. J. Aumont, «Comment on écrit l'histoire», dans **Cahiers du Cinéma**, no 238-239, mai-juin 1972, p. 71.
38. Guyot et Restellini, *op. cit.*, p. 94.
39. E. Leiser, *op. cit.*, p. 279-280.
40. D. Chateau, «Diégèse et énonciation», dans **Communications**, no 38, 1983, p. 126.

LES INCERTITUDES DU RÉALISME :

la peinture des années 30 en Europe

FRANÇOISE LE GRIS

L'auteur brosse un portrait de la peinture européenne des années trente en envisageant d'abord le retour à la figuration comme une négation de la modernité. Ce retour à l'objet effectué s'affirme comme forme creuse ou *façade*, une pseudo-réalité ne correspondant nullement à la réalité présente. L'auteur aborde ensuite un corpus de définitions du «réalisme» et interroge la relation réalisme/classicisme dans les années trente, postulant finalement le réal-classicisme comme anti-réalisme.

The author broaches European painting in the Thirties by first considering the return to representation as a negation of modernity. This return to the object in fact stands as a hollow form or *facade*, a pseudo-reality that doesn't correspond in the least to actual reality. The author also studies several definitions of «realism» and questions the relation between realism and classicism in the Thirties, to finally focus on real-classicism as anti-realism.

Nous développerons notre propos en trois temps.

Nous poserons tout d'abord le retour à la figuration des années trente comme une fuite en avant, loin des affres du «moderne», de l'art moderne. Ce pour noter qu'un tel retour semble aussi marqué par ce qu'il tente essentiellement de nier, soit la modernité.

Puis nous verrons que, le retour à l'objet effectué, cet objet s'affirme ensuite davantage comme une forme creuse, essentiellement ce que Ernst Bloch définit comme une façade. Alors apparaissent les procédés de falsification, un pseudo-réel qui ne correspond pas à la réalité présente. Puis, s'en suit tout un ensemble de définitions contradictoires du «réalisme».

Dans un troisième temps, on comprendra comment le réalisme interfère continuellement avec le classicisme, conduisant plus à une emblématisation et à un schématisation qu'à l'illusionnisme du code analogique. L'effet recherché d'une grandeur rhétorique mène d'emblée à un réductionnisme et à la limite à un anti-réalisme. De flou qu'il était, le concept de réalisme, allié au classicisme, prend des allures positivistes. Dans le contexte européen des années 30, le réal-classicisme prend des allures d'ennoblement de la peinture, en créant un «nouvel humanisme» (Waldemar Georges) en France, alors qu'en Italie il semble correspondre à la révolution fasciste vécue sous l'emblème et le mythe de la romanité et sous l'éloge de l'urbanité. En Alle-

magne, il est allié au mythe de l'Empire teutonique et de la ruralité. En URSS, il simule les valeurs «vraies», pérennes, concrétise les idéaux supposés du peuple, élève sous la forme héroïque la mission révolutionnaire du prolétariat.

LA FIGURATION ET L'ANTITHÈSE DU MODERNE

S'il faut lire/interpréter l'émergence du réalisme dans l'art des années 30 comme l'effet d'opposition d'un système de valeurs esthétiques (le moderne) à un autre système de valeurs esthétiques (le réalisme), il conviendrait d'en saisir les enjeux. Sans doute cette émergence serait-elle liée à la consolidation d'un nouveau pacte avec le spectateur d'art. À l'incompréhension et au vide communicationnel, il opposerait lisibilité et communication sous l'égide de la transparence de l'oeuvre à la réalité.

L'univers référentiel de la peinture réaliste se définirait tout d'abord par rapport à un système plastique duquel il se démarquerait délibérément. Ce système, à caractère non référentiel (l'art moderne), jouit d'une défaveur certaine déjà dès les années 20, puisqu'il est taxé d'art élitiste, ésotérique, international vis-à-vis d'un art populaire, accessible, national. Il nous semble que c'est d'abord dans cette opposition que se comprend le réalisme, comme l'envers de la modernité, son opposé, son contraire. Ainsi, on comprend que

tant que l'effet référentiel (le réalisme, la figuration) se situe par rapport à un système plastique non référentiel (l'art moderne), il peut être garant du rapport au réel. Le nouveau réalisme ..., réaction contre les «ismes» ..., tandis que les «ismes» les plus extrêmes mènent au tableau sans image ...¹. Mais dès que ce système de représentation est analysé en tant que tel et que l'objectif de valider son rapport à la réalité est fixé, les niveaux de crédibilité et de véridicité sont ébranlés, et augmentent les chances que ce système s'écroule dans l'univers de la manipulation et de la falsification. Les éléments qui déterminent un plan de «non-conformité» ou de «non-convenance» (selon une expression d'André Breton) par rapport au monde naturel prennent alors le dessus sur la soi-disant transparence de l'image et contribuent à son opacification. Ils en révèlent ainsi l'aspect de système et l'affirmation des procédures de la mise en représentation.

P. Hamon parle en ce sens d'un «pacte de lecture»² qui serait inhérent au réalisme. Quoi qu'il en soit, par rapport à l'art moderne, le réalisme est vraisemblablement «vrai». Il donne surtout à voir, il donne quelque chose à voir, alors que la peinture moderne ne donne rien à voir que la peinture elle-même, c'est-à-dire l'écran, le support et les moyens eux-mêmes. Ainsi, quelques conditions (et quelques seulement) apparaissent suffisantes pour faire croire à la véracité du tableau. Le réalisme s'oppose à un art non figuratif et c'est en tant que tel qu'il semble avoir une vraisemblance, une cohésion, une cohérence (en tout cas il en donne l'impression). Il met en place un effet de structure qui fait aussi effet de persuasion. Il possède un caractère descriptif qui donne à voir. Il est basé sur la reconnaissance (des figures, des parties, des détails). Mais, de plus, il permet la reconnaissance de structures familières (thèmes, sujets, genres), il est un art de contenu qui se dit lui-même, se lit, se révèle immédiatement. Ce pacte qui lierait le spectateur aux formes pleines de promesses quant à une «lisibilité», et son apparition à un moment historique précis, serait en quelque sorte le résultat de stratégie argumentative. Cette stratégie plaiderait en faveur d'un retour à des thèmes, sujets, contenus connus qui feraient référence à une soi-disant identité nationale, culturelle déjà présente dans l'art des années 20. Cette stratégie régirait les formes de retour à l'image figurative à travers la redite de lieux communs éculés.

Par ailleurs, argumenter est une activité fort peu créative : on considère en effet communément que la relation entre telle ou telle conclusion et les arguments recevables en sa faveur n'est pas libre, mais socio-culturellement et linguistiquement prédéterminée. Elle repose sur l'existence d'un corps de lieux communs, ou «topoi», sorte de préceptes normatifs quasi inférentiels qui, en prescrivant quels arguments peuvent être mis au service de quelles conclusions, conspirent à assurer la «cohérence» et la «non-contradiction argumentative» des discours délibératifs. Un énoncé n'a ainsi valeur d'argument que parce qu'il figure déjà en tant que tel au répertoire des lieux-communs établis, et il ne saurait y avoir d'argument recevable, donc efficace, qui soit entièrement nouveau. La seule invention possible en la matière consiste à agencer de façon inédite de «bonnes raisons» déjà connues.³

L'argument serait clair. Il opposerait à l'opacité du tableau moderne, à son absence de contenu et à son illisibilité, l'idéologie de la transparence, un art de contenu et avant tout la lisibilité. Il ramènerait toute scène picturale au problème du «vraisemblable», au procès de véridiction engagé entre les partenaires (énonciateur-énonciataire) du pacte réaliste. L'«illusion» ainsi créée contribuerait à maintenir ce qui lie le préjugé réaliste à une conception non productive de l'oeuvre, plutôt statique et déjà donnée d'emblée dans la figuration⁴. Et c'est dans l'opposition même de deux systèmes plastiques, dans leur comparaison et leur confrontation, que s'affirment les particularismes quant à l'articulation de la forme et du contenu qui leur sont inhérents⁵.

Le figuratif par rapport au non-figuratif impliquerait d'emblée tout un système codé de perception, de représentation, de reconnaissance. Ainsi, toute figure, tout motif, tout objet, toute icône feraient immédiatement appel à un mécanisme de décodage inhérent et familier à l'univers culturel des sujets de la communication visée. Par rapport au problème de la figurativité, Greimas écrit ainsi :

La principale difficulté réside dans l'apriorisme implicite selon lequel tout système sémiotique (littérature ou peinture, par exemple) est une «représentation» du monde et comporte l'icônicité comme donnée première. Bien que le discours littéraire soit considéré comme une «fiction», son caractère fictionnel ne porte pas sur les mots - qui sont censés représenter des choses - mais, en premier lieu, sur l'arrangement des actions décrites, de sorte que les lexèmes inscrits dans le discours n'y installent pas des figures sémiotiques, mais des «images du monde» toutes faites. Il en est de même en sémiotique picturale où un tableau est naturellement traité comme une collection d'icônes nommables, se référant en même temps au monde «tel qu'il est» et au monde verbalisé.⁶

LE RETOUR DU MODERNE

On peut ainsi envisager que le «nouveau réalisme», c'est-à-dire le courant réaliste des années 30, correspondrait à un «vouloir voir» et à un «pouvoir voir». Néanmoins, l'oeuvre au centre de la fonction communicative se démarque par rapport à l'art moderne, tout autant qu'elle en est la conséquence. Le procès de réalité mis en cause entraîne un dédoublement, une scission entre les niveaux d'appréhension du rapport oeuvre/référent, tableau/monde, réalité intérieure/réalité extérieure, fonction référentielle/auto-représentativité.

Le nouveau réalisme n'est pas un art objectif. C'est un art subjectif mais aussi un art objectivant jusqu'à l'extrême, réaction contre les «ismes» seulement pour autant qu'il crée l'image à partir d'une réalité subjective, tandis que les «ismes» les plus extrêmes mènent au tableau sans image; conséquence paradoxale de ces «ismes» malgré tout dans la mesure où ce vrai nouveau réalisme enlève l'objet à sa réalité, le libère des contextes dans lesquels il se trouve et l'emporte dans une ambiance magique, celle du moi peignant.⁷

Ainsi, l'effet de réalité serait un au-delà du mimétisme ou de l'illusion référentielle (comme conditionné par une cohérence ou une congruence), le tableau n'ayant

plus rien à faire avec un espace perspectiviste et une hiérarchie de ses composantes, «semblable» ou assimilable à celle du monde extérieur.

Jamais auparavant la chose n'avait paru aussi importante que maintenant qu'elle sert à créer une deuxième réalité. Le néo-réaliste sait s'approprier les éléments (surtout la forme) pour en user selon sa volonté et aboutir au tableau libéré de l'espace, du temps, de la causalité et de la logique. Après le tableau déréalisé et sans représentation, une nouvelle réalité est née, mais elle a bien peu en commun avec la réalité extérieure au tableau. À l'intérieur du cadre il n'y a pas une perspective naturelle. L'espace du tableau n'est pas identique à celui dans lequel il se trouve, il a son propre espace. Il a aussi sa propre lumière. Cette lumière, elle non plus, n'est pas naturelle. Elle n'indique pas le moment. Il n'y a pas non plus de mouvement qui fasse appel à notre conscience du temps autre que celui qui a été interrompu et arrêté pour toujours (Willink). Mais surtout les représentations - natures mortes, paysages ou figures - sont telles qu'elles font appel à d'autres processus que celui de la reconnaissance.⁸

Georg Lukács a déjà exprimé le problème des différents réalismes en ces termes :

Mais il est secondaire que le principe commun de tout naturalisme, c'est-à-dire l'absence de sélection, le refus de la hiérarchisation, se présente comme soumission au milieu (premier naturalisme), comme atmosphère (naturalisme tardif, impressionnisme, symbolisme aussi), comme montage de fragments de réalité affective à l'état brut (néo-réalisme), comme courant associatif (surréalisme), etc.⁹

Le néo-réalisme s'affirme ainsi entièrement nouveau par la vision du monde qu'il implique. C'est-à-dire que son appartenance à la vision moderne serait on ne peut plus explicite :

Une vision du monde qui, finalement, admet l'immanence de la raison aux choses, qui considère que le monde a un sens, que l'homme peut y pénétrer et le comprendre, implique nécessairement qu'aucun détail ne puisse être remplacé arbitrairement par un autre. Aussi bien, dans la littérature réaliste, chaque détail encore qu'il soit inséparable de son essence unique, personnelle, est-il en même temps typique. Or, l'allégorie moderne, comme la vision du monde qui lui est sous-jacente, supprime le typique. En brisant toute cohérence interne du monde, elle réduit le détail au niveau d'une simple particularité.¹⁰

LE PRÉJUGÉ RÉALISTE

Pris dans son acception large et usuelle, le «réalisme» semble a priori aller de soi quant à la question de la transparence de l'énoncé. En effet, d'un point de vue pragmatique, il se présenterait comme le produit d'un nécessaire et indubitable consensus entre les partenaires de la communication, que celle-ci soit verbale ou picturale. Il serait le résultat d'un contrat d'énonciation transformé en contrat de véridiction, assurant croyance et adhésion. Le «discours» (texte ou tableau) réaliste, d'une part, serait caractérisé par la «dominante» de la fonction «référentielle» (Jakobson), et, d'autre part, se développerait comme un «langage sans code», ou une «image sans code», à la façon de la photographie telle que décrite par R. Barthes¹¹. P. Hamon, quant à lui, décrit le discours réaliste du point de vue de son organisation

énoncive, formelle, «comme un non-genre désinféodé de toute contrainte rhétorique, comme une parole parlant naturellement la nature»¹². Style ou genre, le réalisme se confondrait au premier abord avec l'effet de réel, la possibilité de vérification, d'adéquation entre l'image et son référent. À un premier degré, le réalisme en art serait défini par le rendu du réel, de la réalité, par sa «transposition» comprise comme imitation, sa reproduction du réel dans le champ de l'art, et ce de façon objective, au delà de toute interprétation subjective.

Essentiellement basé sur les caractères descriptifs ou de description du réel, l'art réaliste affirmerait les liens indéfectibles des signes ou des images picturales à leur référent extra-pictural, soit le monde naturel. Entendue dans sa fonction spéculaire, la peinture réaliste serait un «miroir», un équivalent du monde visible, dont la fidélité des traits, la crédibilité des rapports du tout et des parties seraient garantes de son caractère authentique. Ce discours serait «vrai», du fait d'être fondé sur un double rapport : le rapport au référent interne, d'où l'effet de cohérence, et le rapport au référent externe, d'où l'effet d'adéquation (Greimas).

Or, il semble en aller tout autrement dans les oeuvres et dans les écrits sur l'art qui participent de ce réalisme élaboré au cours des années 30. Désignons ce corpus par l'épithète «néo-réaliste» afin de préciser ce corpus historique par rapport à d'autres corpus historiques associés à la notion de réalisme. En effet, la question du réalisme, dans le contexte des années 30, donne prise à de nombreuses ambiguïtés et de divergents partis-pris. Pris à témoins d'une quête de définition, ces oeuvres et ces écrits divers consolident ainsi l'observation d'un monde de références plus ou moins explicites et la formation d'un concept à contours flous, dont les «manières» (au sens de la «maniera» italienne qui veut dire «à la façon de») qui y sont rattachées sont tout aussi incertaines et variées quant à leur appartenance à un genre, à un style, à une codification iconographique précise.

La peinture néo-réaliste est certes beaucoup plus complexe qu'elle ne paraît. Sans en proposer ici une analyse détaillée, on pourrait avancer qu'elle se déploie autour de trois formes d'articulations sémiques ou d'axes sémantiques dont les termes seraient : réel / surréel, objectif / subjectif et apparence / concept. Ces termes sémiques n'appartiennent pas à une ordonnance hiérarchique de type logique, allant de l'inférieur au supérieur ou vice-versa; ils relèvent plutôt de domaines différents d'appréhension du phénomène plastique, du côté des structures énoncives ou des structures énonciatives, et ont pour effet de renvoyer d'une instance à l'autre dans un mouvement incessant. Par ailleurs, placés au départ en position de disjonction, ils en viennent rapidement à se fusionner, à former des chiasmes, véritables croisements d'entités d'abord conçues et perçues comme antagonistes.

Les termes réel/surréal

À ce titre, on peut évoquer quelques commentaires ou descriptions d'oeuvres contemporaines qui rendent compte de la présence des termes antagonistes. Ainsi, sur la première opposition réel/surréal, le tableau réaliste peut prendre la forme du «fantastique». Dans ce cas, l'attente du spectateur est comblée par les effets-force, effets de réalité ou de sur-réalité qui priment. Ceux-ci exercent une fonction de persuasion quant à la vivacité de la représentation¹³. Ainsi, Pierre Loeb, à propos de *La Rue* de Balthus (1933), écrit :

Il y avait très longtemps surtout que je n'avais vu une oeuvre franchement réaliste qui, non seulement me donnât une impression de plénitude dans la forme, mais qui répondît pleinement à l'attente d'une expression nouvelle. [...] On croit voir quelque chose d'étrange dont les acteurs sont des somnambules, et une atmosphère angoissante émane de cette parfaite composition dont l'équilibre plastique et le rythme s'accordent si parfaitement avec la conception. [...] Mais ce tableau étonnant pourrait marquer le stade intermédiaire entre l'évasion dans le rêve et le retour, par l'étape du somnambulisme, à la réalité de demain.¹⁴

Le néo-réalisme est de ce fait intimement relié à toute l'esthétique du surréalisme qui s'est attaché à la description de la scène fantasmagorique et à l'exploration de l'inconscient. Il est intéressant ainsi de rappeler comment, selon l'opinion de P. Hamon, le «discours réaliste, ne pouvant on l'a vu se situer par rapport à un genre historiquement défini et institué (du moins avant le XIX^e siècle), se situe et se définit en intégrant ce qu'il estime être ses contraires «littéraires» et en les refusant...»¹⁵. Louis Aragon partage cette vision lorsqu'il tente, dans un texte fameux, de justifier la thèse réaliste socialiste dans l'art français.

C'est pourquoi si je cherche à suivre dans l'histoire de la peinture, par exemple, l'histoire du réalisme, je suis fondé à la chercher, non seulement dans les oeuvres dont tout le monde conviendra qu'elles relèvent d'une attitude réaliste, mais aussi dans celles qui semblent le plus s'en écarter. Car l'homme ne peut créer, n'a jamais rien créé qui ne prenne pied dans la réalité, et à un moment quelconque de sa création, il y a toujours en lui cette lutte du démon et de l'ange, qui est au carrefour du réalisme et de son contraire aux noms multiples.¹⁶

Ainsi, la dimension de surréalité constitue une des composantes essentielles de la peinture des années 30. S.P. Abas décrit ainsi l'art du peintre hollandais Willink:

Un paysage de Willink est intensément réel, mais ce n'est pas une nature peinte. Une nature morte de Hynckes est une scène symbolique sans figures et, par cette absence, plus que réelle. Une oeuvre comme *Achterburt rapsodie* de Koch accède à une réalité si intense que cela pourrait être celle d'un rêve. En effet, beaucoup de ces peintures opèrent dans les domaines à la limite entre conscient et inconscient, état de veille et rêve, rêverie et rêve. On reconnaît aussi des glissements d'un domaine dans l'autre.¹⁷

Ces glissements, synthèses, fusions entre réel et imaginaire, entre rationnel et irrationnel, entre logique et illogisme ébranlent du même coup le préjugé qui fonde le pacte de véridiction inhérent au réalisme d'avant la

modernité. On voit donc que le nouveau réalisme peut être associé au «magique» et à un certain «fantastique», c'est-à-dire à ce qui est propre à produire des effets saisissants, à la limite de l'hallucination. S.P. Abas affirme que «ce vrai nouveau réalisme enlève l'objet à sa réalité, le libère des contextes dans lesquels il se trouve et l'emporte dans une ambiance magique». Par extension, on va même jusqu'à penser ce nouveau réalisme comme un «hyper-réalisme» avant la lettre, qui tire vers l'excessif, la stylisation, un certain maniérisme :

Quand l'objet semblait avoir été chassé définitivement de la peinture, il est revenu tout d'un coup. Mais était-ce bien l'objet familier d'autrefois? C'en était un autre, chargé d'une vie inconnue. Il avait recouvré son apparence - comme un réceptacle de force secrète exprimée par le sujet peignant. C'est devenu trop hyper-réel pour être vraiment réel.¹⁸

Les termes objectif/subjectif

L'oeuvre néo-réaliste s'avère aussi former un chiasme entre les termes objectif/subjectif. Cette dimension est forcément le corollaire de la première. De nombreuses assertions allant dans le même sens existent dans toute la littérature critique se rapportant à l'art des années 30. Le phénomène est largement répandu; son origine est sans doute à chercher dans l'art des années 20, et en particulier dans la tendance que l'on a appelée la «Nouvelle Objectivité» et parfois le «réalisme magique». Ainsi, Abas écrit :

Le nouveau réalisme n'est pas un art objectif. C'est un art subjectif mais aussi un art objectivant jusqu'à l'extrême, réaction contre les «ismes» seulement pour autant qu'il crée l'image à partir d'une réalité subjective, tandis que les «ismes» les plus extrêmes mènent au tableau sans image; conséquence paradoxale de ces «ismes» malgré tout dans la mesure où ce vrai nouveau réalisme enlève l'objet à sa réalité, le libère des contextes dans lesquels il se trouve et l'emporte dans une ambiance magique, celle du moi peignant.¹⁹

Abas souligne encore : «Mais aussi la technique d'un peintre dépend de sa structure psychique - qui n'est pas indépendante de sa structure physique»²⁰. Jean Hélion rappelle que le réalisme en peinture ne saurait se contenter du plan de cohérence interne et du plan d'adéquation au réel.

Une peinture ne peut être réelle que si chacun des éléments, fût-il trou, espace, nuage, carré, pantalon ou zigzag, est lié aux autres, comme une partie d'un tout et aussi comme une entité complète. «Le réalisme n'est pas la réalité. Le réalisme de Meissonier, pour prendre un cas criard, n'est qu'une copie des apparences de l'événement extérieur, nullement transformée dans le plan optique.²¹

Au contraire, le réalisme pictural correspondrait bien à une «vision du monde», un système de valeurs éthiques et esthétiques, comme l'ont rappelé chacun à leur tour Aragon, Brecht et Lukács.

Les termes apparence/concept

Les particularités du néo-réalisme en font un art

du concept plus que du mimétisme ou, en tout cas, articulent à des degrés variables l'interrelation entre conception (structure, composition, vision) et illusion.

Les surréalistes partent de l'inconscient, les réalistes partent de la réalité et nos néo-réalistes partent d'un concept. Ils subordonnent au motif qu'ils ont conceptualisé et réalisé par l'image-tableau des éléments empruntés aussi bien à la réalité qu'au subconscient. [...] Pour le néo-réaliste pourtant le motif est la valeur pleinement réalisée par le tableau - valeur de contenu littéraire suggestif ou symbolique - de la représentation qu'il a conceptualisée. [...] La matérialisation des concepts en images réelles, claires, que rien ne trouble, exige une technique scientifique fiable, docile et efficace, une facture nette comme un miroir parfaitement poli, une surface qui rende l'image visible comme à travers une matière plus transparente et plus immatérielle que le verre.²²

Aussi peut-on également supposer que le caractère illusionniste, et le trompe-l'oeil résultant d'une technique éprouvée, n'est qu'un effet supplémentaire aux autres effets de persuasion visés. Mais, à la limite, non seulement le néo-réalisme, mais toute forme de réalisme aurait le pouvoir de se dédoubler et d'affirmer son propre manque, son propre leurre. Ainsi, Jean Clair écrit :

[...] c'est que le leurre ici ne serait jamais pris que pour ce qu'il est, c'est-à-dire qu'il serait saisi à la fois comme le même et l'autre de ce qu'il figure. L'illusion aurait pouvoir, comme en se dédoublant, de se dénoncer elle-même pour ce qu'elle est, cessant donc du même coup d'être une illusion. [...] Autrement dit, toute oeuvre, si fidèle soit-elle à la réalité, semblable au point de s'y méprendre, ne sera pourtant jamais prise pour la réalité mais au contraire pour ce qu'elle est essentiellement : «surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées».²³

À l'opposé, selon Pierre Francastel, le manque, la métonymie, l'incomplétude seraient la marque même de tout système figuratif. Ces traits ne seraient pas propres au réalisme seul. Cette dichotomie fondamentale, ce dédoublement, aurait un équivalent au niveau du contenu, des structures idéologiques. D'autres, tel Buchloh, y voient un au-delà d'un strict problème formel. Plutôt la crise de l'image historiciste, éclectique, le symptôme d'une régression et d'un autoritarisme renforcés. Le thème du «clown» (arlequin, pierrot) en serait une manifestation privilégiée :

Le clown fonctionne comme archétype social de l'artiste impuissant, docile et divertissant, jouant la subversion et la raillerie à partir d'une fixation non dialectique sur une pensée utopique.²⁴

Pour sa part, Ernst Bloch voyait déjà dans la «Nouvelle Objectivité» la dichotomie de la forme entre ce qu'elle prétend montrer (son apparaître) et ce qu'elle révèle dans son être véritable. Il écrit ainsi :

L'objectivité qui est juste par devant tant qu'on ne continue pas à compter vers l'arrière. Sa lumière, sa gaieté, sa clarté montrent la partie à la place du tout, la vitrine à la place des affaires. Cela explique la gaieté importune (dans une vie totalement vide), la clarté et la sobriété importunes (devant un arrière-plan totalement ambigu). Cela explique la solidité importune de la forme (dans une existence totalement labile et critique).²⁵

RÉALISME ET IDÉATION

L'illusion finirait toujours par affirmer son propre leurre. Aussi, dans la peinture néo-réaliste, s'affirme d'emblée la distance entre l'image produite (et reçue) comme illusion et l'image produite (et reçue) comme peinture.

Autrement dit [écrit Jean Clair], l'élément réaliste, dans l'hyperréalisme comme dans toute autre forme présente ou passée se réclamant du «réalisme», est en fait un élément idéaliste; il figure l'idée qu'on peut se faire à un certain moment de la réalité visible. Le réalisme ne représenterait pas le monde visible, il représenterait l'idée qu'on se fait, à une certaine époque, de cette réalité visible.²⁶

La conception d'un art «vrai» basé sur le concept, la vision mentale et intérieure annule partiellement la dimension référentielle de cet art. Elle en fait une manifestation de la conjonction entre objectif et subjectif, entre conception et apparences illusionnistes.

[...] hyperréalisme : en voulant représenter les conditions d'apparition de l'image, aurait en revanche fait surgir, en un curieux chassé-croisé d'intentions et de résultats, la réalité de son être-peint. Comme si, là où l'image est la plus élaborée, le rendu le plus achevé, l'illusion la plus trompeuse, ce n'était pas l'image qui surgissait dans sa rassurante proximité mais l'étrangeté de son être-peint qui se manifestait. Comme si l'accomplissement du métier avait cessé d'être la récompense de la peinture pour en devenir l'énigme. La **désillusion**.²⁷

Les natures mortes de Giorgio Morandi en sont un exemple frappant. Illusion et désillusion sont tellement co-présentes qu'elles se complètent et s'annulent mutuellement. L'objet peint s'affirme comme être pictural mais ne s'y résout pas, sinon comme énigme, interrogation sur son propre statut. Peut-être pourra-t-on enfin saisir la différence fondamentale établie par Greimas entre figuration et iconisation. L'une institue les formes reconnaissables du monde naturel comme structures, l'autre en donne les apparences (le statut) véridictoires.

Ce qui se produit au niveau de l'énoncé se produit également au niveau énonciatif. Tentant d'élucider sa conception du réalisme socialiste, Aragon le décrit essentiellement comme une attitude.

Beaucoup de gens, et particulièrement des écrivains, confondent réalisme et peinture d'après nature. Ils pensent que le réaliste vient planter son chevalet devant un coucher de soleil et désespère de ne pas avoir le temps de fixer un certain orange qui déjà tourne au violet. Bref, ils ne pensent pas comme moi, que le réalisme est avant tout une attitude d'esprit du romancier, qui est le résultat de sa conception du monde. [...] si sa conception du monde est socialiste, il est fort naturel d'appeler réalisme socialiste le réalisme de l'artiste que j'ai en vue, qu'il soit romancier, peintre ou danseur. [...] ses oeuvres ne sont pas déterminées par le réalisme socialiste [...] mais s'inscrivent dans le cadre d'une conception de l'art qui correspond à une conception particulière du monde.²⁸

En s'ouvrant sur une faille, une brèche qui met en cause le statut de la forme comme mimésis et spécularité, l'art néo-réaliste donne ainsi place et prise à l'expression des structures idéologiques et à l'affirmation des contenus.

Cette manifestation se produit dans le contexte d'un art conçu comme «action», modèle et moyen d'un agir.

Là se rejoignent nécessairement les adeptes d'un art engagé politiquement, socialement, toutes tendances confondues. Ainsi, à l'époque de Staline, à mi-chemin entre réalisme et classicisme, l'art est davantage lié à un imaginaire mythique (héroïsation de Staline dans ses portraits par exemple, thèmes édifiants pour la cause socialiste), sans grand rapport avec la «réalité» historique qu'il prétend montrer. Le réalisme-socialiste dans ce cas est le résultat de structures spécifiques d'organisation des contenus où il apparaît que l'énonciateur (l'artiste) doit «prendre parti», et non seulement décrire. Il ne saurait plus s'agir ici d'un art à caractère analogique ou mimétique, sauf dans ses apparences, puisqu'il est basé essentiellement sur la pré-détermination des effets rhétoriques et des effets manipulateurs à produire sur l'énonciataire (le peuple), afin d'y préserver sa bonne conscience (de classe).

Brecht revendique une semblable conception du réalisme, comme art d'action, d'agitation, de propagande, comme le faisaient les Faktoviki - les tenants d'un «art du fait» en URSS, avant l'avènement du réalisme-socialiste. Son «réalisme critique» est également déterminé par la mise en évidence de contenus et de thèmes organisés de façon à provoquer la transformation des consciences (du vouloir du destinataire), et mener à l'action. Dans un texte intitulé «Qu'avons-nous à faire?», il écrit:

Le réalisme socialiste ne doit pas être traité comme un style, et celui qui n'a pas une formation esthétique suffisante pour le comprendre a besoin d'en recevoir une avant d'administrer, et on doit la lui faire donner. C'est faire preuve d'un esprit particulièrement arriéré que d'opposer le réalisme socialiste au réalisme critique, et c'est le réduire par là à un réalisme non critique. Il est certain que nous avons besoin aujourd'hui d'un art réaliste. C'est un art qui veut refléter la réalité et en même temps agir sur elle, la modifier, l'améliorer pour les grandes masses de la population. [...] En somme, nous avons besoin d'œuvres de critique sociale, d'œuvres d'art réalistes et socialistes, mais de différentes sortes, différentes quant au degré d'intelligibilité, différentes selon leurs différentes fonctions.²⁹

Dans cette foulée, il serait utile de procéder à un examen plus attentif des transformations, des renversements et des distorsions des contenus et de leurs formes d'apparition dans ce contexte des années 30, en regard des modèles artistiques disponibles et des buts à atteindre (de l'action à mener par le moyen de l'art). Mentionnons simplement à titre d'exemple quelques remarques d'auteurs qui ont amorcé des études dans ce sens. Hildegard Brenner décrit ainsi l'orientation donnée au Thing-Theater :

On s'était efforcé de créer une sorte d'art d'agitation, sur le modèle soviétique. Des troupes itinérantes étaient utilisées comme «théâtre de choc». Le Thing perdait cependant de son efficacité à mesure qu'il s'éloignait du théâtre prolétarien de masse. [...] Les mélanges de chants populaires médiévaux et de chants politiques contemporains débouchaient nécessairement sur du Kitsch.³⁰

Le détournement et la falsification des formes et des structures d'accueil de contenus politiques trouvent un écho au niveau même de la structure idéologique du «national-socialisme». Une même fracture scinde les modèles esthétiques et leur caractère d'authenticité historique, ainsi que leur dimension d'«escroquerie», de falsification au niveau politique; Bloch écrit :

[...] le vieux rossignol social-chrétien de la «déprolétarianisation», qu'Hitler remet en honneur - sa prétendue «communauté populaire» -, décoré des hautes couleurs du socialisme, [...] société sans classes, comme si elle était déjà là. [...] Goebbels déclara explicitement que le film «Potemkine» était exemplaire pour le film allemand, l'entente formelle va jusque-là, l'entente telle que se l'imaginent la fripouille et le faussaire détrousseur.³¹

S'affirme de plus en plus solidement la conviction que ces formes du réalisme sont déterminées davantage par des types de chiasmes/fusions de styles et de genres, ou encore des types de fractures, de fissures entre le «paraître» (les apparences d'une réalité sociale décrite) et son «être» véritable. Se crée dès lors un écart mesurable entre le vraisemblable et la réalité sociale historique, entre les modèles rendus disponibles et la transformation des contenus qui y sont insidieusement camouflés. Ce qui se présentait comme un art réaliste a priori en vient vite à se transformer en un art que B. Hinz, par exemple, dans le cadre du national-socialisme, n'hésite pas à qualifier d'anti-réaliste :

Un État qui à la même époque était technologiquement en mesure de précipiter la guerre la plus vaste avec des moyens techniques jamais égalés se représentait dans la peinture avec cheval et chariot, charrue, quenouille, avec des mères en train d'allaiter, avec l'enclume, le marteau et l'épée, c'est-à-dire tout ce qui était résolument préindustriel.[...]

La somme toujours plus grande de détails reproduits du réel rend toujours moins compte de la totalité du monde. C'est justement l'art fasciste, comme dernier maillon provisoire dans la chaîne de réception propre à la peinture de genre, qui développe ce caractère de la façon la plus extrême. Sous le fascisme allemand, l'inadéquation des sujets et des thèmes traités par l'œuvre face à la technologie avancée dans le secteur de la production et du pouvoir, devient si éclatante que l'on doit soupçonner, à l'arrière-plan, des motifs également liés à la mise en scène.³²

MISE EN CAUSE DE LA VÉRIDICITION

Le rapport au réel ne consiste pas tant en l'adéquation à la réalité contemporaine qu'en l'adéquation à une idée familière du réel, à un système de représentation conventionnel qui ne demande pas d'effort d'adaptation de la part du spectateur. P. Hamon décrit ainsi la problématique centrale du réalisme :

Le texte réaliste n'est en effet, peut-être, qu'une variété de discours de manipulation cherchant à faire croire à un lecteur (absent) : a) que le référent du discours existe, a existé, ou existera; b) que la référence est vérifiable; c) que le référentiel est doté d'une autorité, d'une sincérité (il ne cherche pas à tromper) et d'une compétence lui permettant d'assumer et d'assurer cette référence. L'effet du réel passerait donc essentiellement par un effet d'autorité; et l'effet d'autorité ne passe peut-être que par un effet de (la) cohérence.³³

Le tableau de genre ne prend pas appui sur le modèle dans la réalité mais bien plutôt dans la suite paradigmatique des tableaux de ce «genre». Faux-semblant, le modèle n'est ni la réalité, ni la nature, mais la peinture (et ses occurrences) elle-même. La valeur référentielle ne dépend pas tant de son ancrage dans la réalité (voir Brecht ou les déclarations des Faktoviki), que de sa possibilité de conforter le spectateur dans le déjà-vu, le déjà-connu, en flattant ses habitudes et son conformisme. Telle est la conviction tant de Barthes que de C. Duchet:

L'artiste réaliste ne place nullement la «réalité» à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies». ³⁴ L'effet de réel est aussi, indissolublement, effet de texte et proposition idéologique. C'est-à-dire qu'au lieu d'un reflet du réel nous avons le réel d'un reflet, non point de la «réalité», mais une image mentale de la réalité, surdéterminée par un code socio-culturel, saturée de lieux communs, de stéréotypes, de connotations inertes». ³⁵

Dans son étude sur la **Politique du national-socialisme**, Hildegard Brenner souligne, lors de la Première Grande exposition allemande d'art, qui montrait l'art national-socialiste de l'Allemagne nouvelle, comment en 1937 les thèmes mêmes relèvent de ce désir de montrer le «présent allemand assaini». «La vie de tous les jours était «anoblie», la réalité d'une société industrielle moderne était refoulée». Les clichés proposés par les grands magasins étaient du genre «la patrie», «la terre», «la nature consolatrice». Cette exposition fut reconnue comme un véritable succès. «Goebbels salua le «rétablissement de l'ordre et de la tenue», modèles d'une vie meilleure, ... fabrique de rêves». «Le peuple a d'autres raisons d'aller au théâtre, au concert, au musée - il veut voir et profiter de ce qui est beau et élevé, ce que la vie lui refuse si souvent et si obstinément.» H. Brenner, tel que l'avait fait en son temps Ernst Bloch, illustre même le phénomène de reconversion des modèles soulignant ainsi la falsification et l'inauthenticité des valeurs prônées par la politique artistique nazie ³⁶.

De son côté, Ernst Bloch décrit avec pessimisme la situation des arts depuis la Nouvelle Objectivité jusqu'au réalisme des années 30 :

Même le caractère séduisant du durcissement de la forme correspond encore au rétablissement du capital qui s'effectua à la même époque; la forme et le capital devinrent complices dans l'après-guerre. C'est seulement à cette époque qu'apparut la fausse solidité du bas jusqu'en haut, jusqu'aux tableaux qui sont accrochés aux murs, ou qui n'y sont même plus accrochés (pour que même l'imagination la plus modeste ne vienne pas troubler l'ordre fonctionnel). À la place des rêves expressionnistes, des «condensations» des orages aussi, s'installa un «réalisme» sans pareil, le réalisme d'un monde de nouveau installé, de la paix avec l'être bourgeois. [...] Cette haine de l'imagination ajouta un thème supplémentaire à la tromperie, la bigoterie de la Nouvelle Objectivité, son caractère puritain en plein dans l'apparence la plus délurée. Une reprise du classicisme sévère et rigoureux se fit réentendre dans cet univers «plein de noble simplicité et de calme grandeur» dans lequel vivent les capitalistes. La tromperie sous sa forme simple

réussissait grâce à la gaieté, maintenant la tromperie plus profonde du classicisme fait parade de la sévérité, de l'absence d'ornements, du puritanisme pur et simple; l'ornement de cette objectivité est de n'en avoir pas. Célèbre définition de l'Antiquité par Winckelmann (N.D.T.) ³⁷

Ces assertions ont pour conséquence de situer le rapport entre la forme de l'expression et la forme du contenu et de poser la question des rapports d'homologation entre tableau et référent, entre structures énoncives et structures énonciatives, et de questionner la façon dont l'oeuvre d'art régleme ces deux types de structures ou ces liens entre les deux niveaux. Pour B. Buchloh, il est clair que le rapport est structurel et homologue entre les niveaux. Il décrirait ainsi une fonction isotope de la substance du contenu qui se détecterait par un certain nombre de symptômes rattachés à la thématisation et à l'iconisation particulière de cet art «éclectique». La valeur isotope qui situerait le rapport entre forme et contenu s'avère être la dimension de la falsification :

[...] l'image historiciste poursuit l'objectif opposé : celui de la synthèse, de la création illusoire d'une unité et d'une totalité qui dissimule ses déterminations historiques et sa particularité conditionnée. Cette apparence d'une représentation picturale unifiée, homogène dans sa modalité, son matériau et son style, est une supercherie apportant du plaisir esthétique à la fausse conscience ou vice-versa.

[...] l'oeuvre historiciste prétend réussir à résoudre le dilemme moderniste d'auto-négation esthétique, de particularisation et de restriction au détail, par l'absence, conduisant à la domination séductrice du spectateur par l'Autre, ce que Julia Kristeva a décrit comme l'expérience d'aliénation et de perversion que l'idéologie impose au sujet. ³⁸

Ce programme esthétique est vécu sous le signe du cliché et de l'inauthenticité, régi par une structure régressive néo-classique et une raison autoritaire :

L'attraction esthétique pour ces pratiques éclectiques vient d'une nostalgie pour ce moment situé dans le passé où les modes picturaux auxquels elles se réfèrent, avaient une authenticité historique. Mais l'ombre de la dérivativité plane sur chaque tentative contemporaine de ressusciter la figuration, la représentation et les modes traditionnels de production. [...] leur tentative de rétablissement de positions esthétiques périmées les place immédiatement dans la secondarité historique. [...] La fonction primordiale de pareilles re-présentations culturelles est de confirmer le caractère hiératique de la domination idéologique. [...] L'oeuvre historiciste [...] elle-même présente toutes les caractéristiques du cliché : gestes compulsivement répétés, vides de sens et grotesquement pétrifiés. Au-delà de la conception périmée et stéréotypée du rôle et du tempérament de l'artiste; au-delà des conventions, des procédures et des matériaux fétichisés que nous avons analysés, ces clichés se reconnaissent le plus facilement dans l'appel par l'artiste à un retour à une culture nationale avec ses «racines et ses lois». ³⁹

B. Hinz propose d'interpréter les écarts de sens dans la falsification et le caractère inauthentique de l'art du III^e Reich, en confrontant ce dernier au contexte de développement de l'art moderne en Allemagne :

Le fait que la droite en Allemagne, et ensuite le fascisme, en éliminant simultanément l'art moderne et en accordant la préférence à la peinture de genre et à leur ancienne égalité, récoltèrent succès et approbation ouverte, témoigne d'une pro-

fonde aliénation de l'art moderne et de la plus grande partie du peuple. Parce qu'ils s'étaient éloignés l'un de l'autre de façon si évidente, la réalisation définitive de cette vieille exigence qu'était «l'art pour le peuple» («Kunst dem Volke») pouvait être rendue crédible, malgré la réhabilitation d'une peinture de genre surannée et peu à peu déchu. Parce que le premier avait à ce point fui le peuple, la seconde pouvait prétendre à ce point être «populaire»: elle n'était pas née du peuple. C'était un produit à destination du peuple, «pour ainsi dire en parlant d'en haut vers le bas», comme le remarque Brecht.⁴⁰

RÉAL-CLASSICISME : UN ANTI-RÉALISME

Au lieu d'une copie du réel, le néo-réalisme propose une adaptation des modèles picturaux déjà existants. De plus, cet art semble s'affirmer plus par le principe d'accumulation, de collage de détails que par la vision d'une harmonie du tout et des parties qui résulterait de la création d'un «milieu homogène». On aurait affaire à une «mosaïque» figurative, faite de fragments observables ou d'«occurrences énumérables», reliés ensemble par une sorte de «raboutage» «dont il faut effacer au maximum les points de sutures» (Barthes), de «remplissage vraisemblabilisant», et qui prennent l'allure de l'illusion, du vraisemblable, de façon à produire un effet de réel qui emporte l'adhésion du spectateur⁴¹. Or, on remarque aisément, dans la peinture qui prend comme «modèle» formel et éthique le classicisme, des procédures identiques de fragmentation, de molécularisation picturale, comme par un effet de juxtaposition de détails assemblés les uns à côté des autres, en une sorte de pétrification, de hiératisme dont s'enrobent les figures.

Si l'on a souvent confondu classicisme, académisme, figuration et réalisme dans la peinture des années 30, c'est que ces termes peuvent à la limite fonctionner comme des équivalents. Au bout de la chaîne, le classicisme et le réalisme, comme monnaie d'échange à l'art moderne, se recouperaient comme les deux maillons de la même chaîne paradigmatique. Ils seraient ainsi co-présents et se confondraient dans un nombre impressionnant d'oeuvres picturales.

En ce sens, l'emblématisation, l'idéalisation, la pose et la rhétorique constituent du fait de leur regroupement une contradiction du réalisme, un anti-réalisme. À cet art qui a des prétentions, le simple spectacle d'une pseudo-réalité ne suffirait pas; il lui faudrait s'adjoindre de la noblesse, de la grandeur, élever le quotidien. Dénier aussi toute critique sociale (cf.: art du III^e Reich, l'art fasciste italien, l'art réal-socialiste en URSS) pour la remplacer par le mythe des grandeurs passées et impériales, au-dessus des contingences humaines - histoire des dieux. Cette grandeur, non située dans le présent ou l'avenir, mais dans le passé, a pour effet et pour marque le pessimisme, le désespoir, l'insécurité, sous le visage de l'autorité, la solidité, les valeurs pérennes. L'envers du modernisme. Le monde et l'art modernes, caractérisés par la perte des références, des images et des symboles connus - la perte des icônes - auront signifié

pour cette décennie l'égarement du peuple laissé pour compte et privé des ses visions ataviques et surannées.

Or, il est étonnant de constater comment l'art néo-classique va bientôt sombrer dans un véritable système de représentation en corrélation avec le néo-réalisme, mais en même temps, paradoxalement aussi, foncièrement anti-réaliste. Pia Vivarelli a bien démontré comment, par exemple, l'art fasciste italien développe une rhétorique de glorification en puisant dans la tradition classique un répertoire de modèles éthiques.

Même quand les légendes et l'imagerie antiques fournissent des sujets précis, surtout dans les grands cycles décoratifs, elles ne se déroulent pas dans l'ordre du récit, mais se fragmentent en groupes emblématiques (voir la fresque de Funi, «Didon abandonnée par Énée», 1930), ou bien deux registres juxtaposés soulignent l'identité entre monde antique et monde moderne (voir la fresque de Funi : «Les jeux athlétiques en Italie», 1933). Même isolement des figures, même fragmentation emblématique, même signification avant tout morale du message dans la peinture de Sironi qui réduit tout à des «types» monumentaux, à des expressions solennelles, sinon paisibles, de forces primitives obscures.⁴²

En France, le modèle classique en peinture n'est pas aussi ouvertement rattaché à un idéal politico-idéologique. Il prend plutôt les couleurs d'un mouvement «Néo-Humaniste» que le critique Waldemar Georges décrit ainsi :

Le mouvement humaniste en peinture n'est donc pas, comme on l'a dit souvent, un retour en arrière (ou un retour aux sources), un suprême appel du monde antique, de la Renaissance ou du grand siècle français. C'est un retour à l'homme. C'est une découverte (ou une redécouverte) de la magie du corps et du visage humains, de la composition, cette action dialoguée, du portrait, cette pièce d'identité et du paysage qui exprime les rapports entre la vie intérieure et le monde extérieur, entre l'homme et son milieu. Défini de la sorte, le mouvement humaniste en peinture apparaît comme une initiative et justifie les plus beaux espoirs. [...] En défendant les droits de la personne humaine, il rejoint le plan européen. En défendant les valeurs permanentes, en renonçant à vivre, à évoluer dans le provisoire et dans le pur présent, de mettre l'accent sur le côté moderne, il sort de l'alternative : progrès ou réaction, futurisme ou passéisme. Il rétablit les liens entre le passé, le présent et l'avenir. Il reconnaît que l'homme ne peut être divisé dans le temps, dans l'espace et dans l'échelle sociale. Dès lors, sans imiter les ouvrages des anciens, il renoue avec une tradition qui va des fresques romaines à Raphaël, à Poussin, à Claude et aux tableaux italiens de Corot. Il réhabilite le pathétique latin et l'historicité. Il ennoblit la peinture d'aujourd'hui. Il traite des sujets nobles. Il confère aux motifs les plus humbles une singulière noblesse. Il ne s'évade point de la réalité par le subterfuge de la stylisation ou d'une déformation teintée d'idéalisme. Son rôle est de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu», sans cesser d'être humain, sans avoir recours à un langage chiffré.⁴³

On peut s'interroger enfin, dans une visée toute pragmatique, sur les possibilités de négociation, pour l'artiste, avec les impératifs de la culture idéologique et les possibilités d'expression individuelle, les conquêtes de la modernité et les résurgences de formes ataviques et périmées. Quel pouvait bien être, dès lors, le statut de l'«acceptable», en regard du pouvoir et de ses contraintes.

1. S. P. Abas, «Peintres d'une autre réalité : Raoul Hynckes, Pyke Koch et A. C. Willink», **De Vrige Bladen**, La Haye, 1937, trad. par A. Van der Jagt et J. Vovelle, cité dans **Les Réalismes 1919-1939**, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 - 20 avril 1981, Paris, p. 178.
2. P. Hamon, «Thème et effet de réel», **Poétique**, no 64, nov. 1985, Paris, Seuil, p. 502.
3. A. Berrendonner, «Stratégies morpho-syntaxiques et argumentatives», **Protée**, vol. 15, no 3, automne 1987, p. 53.
4. Ainsi, P. Hamon écrit : une troisième «tendance de l'analyse contemporaine consiste à ramener ce problème irritant [...] à celui du «vraisemblable», défini comme un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la «lisibilité» du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de «réel». Ce n'est jamais, en effet, le «réel» que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une pré-textualisation du réel, une reconstruction a posteriori encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des «interprétants» (Peirce), des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture...». P. Hamon, «Un Discours contraint», **Poétique**, no 16, 1973, p. 419-420.
5. A. Basler écrit ainsi : «Ce sera justement l'honneur d'André Derain d'avoir, le premier, secoué la hantise de l'ornement et, laissant divaguer cette chimérique peinture abstraite, d'avoir restauré dans sa dignité le tableau de chevalet. [...] Cette peinture, consistante, anti-décorative, directe et objective comme toute grande peinture classique, se détourne du faisandage de l'imagerie actuelle.» «Un portrait de Derain», **Derain**, Éd. Crès et Cie, 1931, cité dans **Les Réalismes 1919-1939**, p. 218.
6. A. J. Greimas et J. Courtés, **Sémiotique**. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette Université, 1979, p. 148.
7. S. P. Abas, **op. cit.**, p. 178.
8. **Loc. cit.**
9. G. Lukács, «La Signification présente du réalisme critique» (trad. de l'allemand par M. de Gandillac), **Les Essais XCV**, Paris, Gallimard, 1960, p. 61.
10. **Ibid.**, p. 78-79.
11. R. Barthes, «Rhétorique de l'image», **Communications**, no 4, 1964.
12. P. Hamon, «Thème et effet de réel», p. 497.
13. «T. Todorov distingue le «fantastique» proprement dit, défini par une «hésitation continue» entre réel et surnaturel (donc conservant un élément «réaliste» comme pôle d'opposition interne), du «merveilleux» (monopole permanent du surnaturel) et de l'«étrange» (où le surnaturel est expliqué rationnellement). À suivre T. Todorov, on opposerait le discours réaliste au merveilleux (comme discours monopolisé par une seule tendance), plutôt qu'à l'étrange ou au fantastique (qui sont tous deux des discours «mixtes»).» Cf. [^]P. Hamon, «Un Discours contraint», p. 417-418.
14. P. Loeb, «La Rue», **Voyage à travers la peinture**, Paris, Bordas, 1946, cité dans **Les Réalismes 1919-1939**, p. 230.
15. P. Hamon, **op. cit.**, p. 435.
16. L. Aragon, «Réalisme socialiste et réalisme français», **Europe**, XXVI, 15 mars 1938, Paris. (Texte d'une conférence tenue à la Comédie des Champs-Élysées, le 5 octobre 1937). Réédité dans **Écrits sur l'art moderne**, Préface de J. Leenhardt, Paris, Flammarion, [s.d.], p. 56.
17. S. P. Abas, **op. cit.**, p. 178.
18. **Loc. cit.**
19. **Loc. cit.**
20. **Ibid.**, p. 180.
21. J. Hélon, «La Réalité dans la peinture», **Cahiers d'art**, no 9-10, Paris, 1934, cité dans **Les Réalismes 1919-1939**, p. 220.
22. S. P. Abas, **op. cit.**, p. 180.
23. J. Clair, «L'Adorable leurre», **Hyperréalistes américains/réalistes européens**, CNAC Archives, no 11-12, Paris, 1973, p. 17.
24. B. Buchloh, «Figures d'autorité, chiffres de régression», **Formalisme et Historicité - Autoritarisme et régression**, Paris, Éd. Territoires, 1982, p. 70.
25. E. Bloch, **Héritage de ce temps**. Critique de la politique (trad. de l'allemand par J. Lacoste), Paris, Payot, 1978, p. 200.
26. J. Clair, **op. cit.**, p. 16.
27. **Ibid.**, p. 17.
28. L. Aragon, **op. cit.**, p. 55-56.
29. B. Brecht, «Qu'avons-nous à faire?», inachevé, non daté, publié dans B. Brecht, **Les Arts et la Révolution** (trad. en français par B. Lortholary), coll. Écrits sur la littérature et l'art 3, Travaux 9, Paris, Éd. L'Arche, 1970, p. 170-171.
30. H. Brenner, **La Politique artistique du national-socialisme** (trad. de l'allemand par L. Steinberg), Paris, François Maspero/Textes à l'appui, 1980, p. 178-179.
31. E. Bloch, **op. cit.**, p. 65-66.
32. B. Hinz, «La Peinture durant le III^e Reich et l'antagonisme de ses origines» (trad. par D. Régnier), dans **Les Réalismes 1919-1939**, p. 125.
33. P. Hamon, «Thème et effet de réel», **op. cit.**, p. 502.
34. R. Barthes, **S/Z**, Paris, Seuil, 1970, p. 173.
35. C. Duchet, «Pour une Sociocritique, ou variation sur un incipit», **Littérature**, no 1, fév. 1971, cité dans P. Hamon, «Un Discours contraint», p. 415-416.
36. H. Brenner, **op. cit.**, p. 173-174.
37. E. Bloch, **op. cit.**, p. 200.
38. B. Buchloh, **op. cit.**, p. 70.
39. **Ibid.**, p. 75.
40. B. Hinz, **op. cit.**, p. 122.
41. P. Hamon, «Un Discours contraint», p. 428 et sq.
42. P. Vivarelli, «Classicisme et arts plastiques en Italie entre les deux guerres», **Les Réalismes 1919-1939**, p. 68 et 70.
43. W. Georges, «Le Néo-Humanisme», **L'Amour de l'art**, no 12, Paris, 1934, cité dans **Les Réalismes 1919-1939**, p. 224.

LA PEINTURE DES ANNÉES TRENTE AU QUÉBEC

ESTHER TRÉPANIER

Cette brève présentation des tendances picturales des années trente au Québec entend démontrer que loin de vivre les phénomènes de régressions formelle et idéologique, le champ de l'art québécois, qui n'a pas connu dans les années dix de révolution moderniste, devient le lieu d'une lutte pour la modernité. Celle-ci se manifeste par la critique virulente du nationalisme en art, par l'ouverture aux tendances artistiques internationales et par la secondarisation progressive du sujet peint au profit d'une valorisation de l'expression de la subjectivité du sujet peignant et de sa recherche formelle. On interroge aussi les effets de la Crise sur le caractère spécifique des débuts de la modernité québécoise, qui en font ultimement une modernité qui appartient malgré tout à «l'esprit» des années trente.

This brief presentation of the pictorial tendencies of the thirties in Quebec argues that the field of Quebec art, which did not undergo a modernist revolution in the 1910's, shows a struggle for modernism rather than formal and ideological regression. This struggle for modernism can be seen in the violent criticism of nationalism in art, in the openness to international artistic tendencies and in the gradual secondarization of what is painted in favor of a valorization of the expression of the subjectivity of the painter and his research into form. Also examined are the effects of the Depression on the specific character of the beginning of Quebec modernism, which ultimately make of it a modernism which belongs after all to the «spirit» of the thirties.

L'analyse de l'évolution des tendances picturales dans le champ de l'art québécois¹ des années trente peut devenir, si l'on n'y prend garde, un véritable traquenard épistémologique. Ce sera le cas par exemple si on évalue la production artistique à l'aune du modèle européen. En effet, face à ces oeuvres résolument figuratives et dont les procédés formels empruntent au réalisme des impressionnistes ou aux timides audaces du post-impressionnisme, le spectateur européen, qui ignore que le Canada n'a pas connu dans les années dix cette «révolution moderniste» caractéristique de plusieurs tendances artistiques en Europe, risque de conclure qu'il s'est produit, ici comme ailleurs, un phénomène de régression. Quant au spectateur québécois, s'il est encore trop obnubilé par un certain modèle formaliste, jusqu'à récemment fort en vogue en histoire de l'art et pour lequel le cubisme et plus encore l'abstraction sont les seules expressions possibles de la modernité, il jugera terne et sans intérêt cette période de l'art québécois. La dominance de la figuration et le «retard» formel qu'il y voit - en regard bien sûr du modèle européen - suffiront à détourner son attention d'une période pourtant pleine de transformations.

En revanche, il ne s'agit pas de nier l'influence que les modèles européens et américains ont pu avoir sur la peinture des années trente. Elle est réelle et renforcée d'une part par les études que plusieurs artistes ont faites à Paris, à New York, ou ailleurs, et d'autre part

par l'émigration dans la période de l'entre-deux-guerres d'artistes ayant été formés dans les écoles européennes. De même, on ne peut éviter de s'interroger sur les effets de la Crise économique, de la montée du fascisme et des menaces de guerre dans le domaine de la culture. Mais une fois remis dans leur contexte historique, c'est-à-dire une fois définies leurs spécificités et leurs différences, les objets visuels produits au Québec durant ces années ne pouvaient être réduits aux deux catégories constitutives du sous-titre de l'exposition que le Centre Georges Pompidou avait consacrée en 1981 aux réalismes de l'entre-deux-guerres : «entre réaction et révolution». Bien au contraire, ce qui se joue dans le champ de l'art au Québec c'est, parallèlement à la Crise économique, une crise culturelle dont le terme sera la reconnaissance de l'art moderne au détriment des «académismes» nationaux qui continuaient à régenter aussi bien l'art que la littérature. Ainsi, les nouvelles tendances qui émergent dans la production visuelle de cette décennie s'inscrivent dans un éventail qui n'est pas tant celui de la régression que celui de la progression vers le modernisme. Les années trente au Québec se révèlent en fait comme une période de transition, riche et complexe et qui ne ménage pas ses surprises aux chercheurs².

Je tenterai surtout, dans le cadre de cet article, de circonscrire quelques-unes des problématiques propres à cette conjoncture artistique, en espérant que les références données dans les notes permettront au lecteur

intéressé de pousser plus loin ses investigations.

DU NATIONALISME À L'INTERNATIONALISME

On a encore trop souvent tendance à croire que l'abandon du nationalisme et le «rattrapage» artistique des Québécois ne commencent qu'avec Paul-Émile Borduas (1905-1960). C'est en tout cas un préjugé qui fut abondamment repris par les journalistes qui ont couvert l'excellente rétrospective Borduas présentée par François-Marc Gagnon au Musée des beaux-arts de Montréal en 1988. Sans nier l'apport radical de cet artiste, il faut cependant reconnaître que, sous cette question du «rattrapage», c'est le problème incontournable du rapport de la modernité à l'art international qui est en jeu. Or, si l'on ne ramène pas l'art du Québec aux seules productions des artistes francophones, et si l'on pose que l'ouverture à la modernité et à l'internationalisme ait pu se faire antérieurement à l'implantation de l'abstraction³, qui n'est pas seule porteuse de vertus modernes, force nous est de reconnaître que les années trente se révèlent être celles où s'amorce véritablement ce tournant important hors des sentiers battus du nationalisme. Déjà en 1975, dans son remarquable catalogue **Peinture canadienne des années trente**⁴, Charles C. Hill démontrait qu'un des enjeux importants de cette décennie était précisément le passage du nationalisme à l'internationalisme. Les recherches subséquentes allèrent en ce sens. Parmi elles, celles que j'ai pu faire sur la critique d'art montréalaise ont démontré que ce fut aussi bien le fait d'une fraction du milieu francophone de l'art que du milieu anglophone⁵.

À la fin des années vingt, la valorisation dont jouit l'expression visuelle de l'idéal national propre à chaque communauté linguistique est telle qu'elle en est venue à scléroser la pratique artistique et à la confiner dans ce que l'on pourrait considérer comme un académisme. Même les peintres qui, à la faveur de séjours en Europe, auront été les premiers à quitter les sentiers de l'académisme formel basé sur la représentation illusionniste tridimensionnelle pour explorer les voies, nouvelles au Canada au début du XX^e siècle, de l'impressionnisme et du post-impressionnisme, orienteront, à leur retour au pays, leurs oeuvres, parfois «modernes» par la forme, vers la représentation paysagiste ou l'illustration du terroir. Ce sera le cas des Clarence Gagnon (1881-1942), Maurice Cullen (1866-1934), Suzor Côté (1869-1937) et de bien d'autres qui, de ce fait, rejoindront les rangs des artistes encensés par les chantes du nationalisme. Du côté ontarien, la montée du Groupe des Sept (fig. 1), à la fin des années dix et durant les années vingt, est saluée par la critique comme l'avènement du premier groupe moderne authentiquement canadien. C'est cependant cette dernière caractéristique qui retient l'attention et vaut au Groupe des Sept une rapide reconnaissance critique et institutionnelle. À l'aube des années trente, les nombreux épigones de ces peintres des vastes étendues sauvages du Nord canadien ont rattrapé aux Salons du printemps de l'Art Association of Montreal et de l'Académie royale des arts du Canada les illustrateurs du terroir et des paroisses rurales des francophones.

Ainsi, qu'il s'agisse du nationalisme canadien fondé sur une vision héroïque de la conquête du territoire ou de celui de l'élite cléricale québécoise qui, dans sa



Figure 1 : Tom THOMSON, **Dans le Nord**, 1915, huile sur toile, 101,5 x 114,8 cm, collection M.B.A.M.



Figure 2 : Jack BEDER, *Fille au pyjama* (ma femme), 1938, pastel sur papier, 57,5 x 43cm, collection K. Beder.

lutte contre l'industrialisation et l'urbanisation, veut imposer une vision idyllique du mode de vie rurale et catholique, les idéaux nationaux respectifs auront en grande partie réussi à subordonner la pratique artistique jusque dans ses premières rénovations formelles. Ce nationalisme culturel, qui, rappelons-le, n'aura pas toujours fait l'unanimité⁶, sera l'objet d'attaques répétées et organisées tout au long des années trente et ce malgré une crise économique qui, du côté francophone, va redonner une certaine vigueur au vieil idéal utopique du retour à la terre. La création, en 1939, à Montréal, de la Société d'art contemporain, regroupant artistes, critiques et collectionneurs voués à la promotion de «l'art vivant», marque le terme d'une lutte pour la reconnaissance de l'autonomie de la pratique artistique.

Cette reconnaissance est constitutive de la première définition de la modernité donnée par la critique des années trente. Elle fonde aussi cette ouverture à la «contemporanéité» et à «l'internationalisme» caractéristiques des nouvelles pratiques en art visuel et qui les démarquent des diverses régressions nationalistes que l'on retrouve à la même période dans certains pays d'Europe ou aux États-Unis.

LES PARAMÈTRES DE LA MODERNITÉ

Certes, les termes par lesquels se mène alors la guerre pour la reconnaissance de la modernité sont bien moins séduisants et apparemment moins novateurs que les éclatantes avancées de l'automatisme dans les années quarante. Il n'en demeure pas moins qu'ils posent, tant du point de vue des pratiques artistiques que des conceptions esthétiques, les jalons nécessaires à l'accession définitive du champ de l'art québécois à la modernité.

Cerner ces paramètres à l'intérieur desquels s'élabore cette première définition de la modernité nous oblige toutefois à reconnaître que cette démarche s'apparente beaucoup à celle qui, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, émancipa l'art français de l'académisme et de la hiérarchie des genres. Cette parenté est d'ailleurs avouée chez les critiques d'art, surtout francophones, qui émaillent leurs textes de références à Baudelaire, Zola, Taine, etc. et valorisent constamment les artistes s'inspirant de l'École de Paris⁷. Il semble bien que l'«universel» - version philosophique de l'internationalisme - dont on se réclame pour contrer le nationalisme soit, plus souvent qu'autrement, ramené au modèle français. Même du côté anglophone - malgré une certaine influence américaine dont nous parlerons plus loin - et si nous exceptons les influences plus expressionnistes que l'on trouve principalement chez des artistes d'émigration plus récente, les Cézanne et Matisse sont des modèles déterminants dans la réflexion plastique des peintres fondateurs de la Société d'art contemporain.

On l'a dit, les oeuvres produites durant cette décennie d'avant-guerre sont, sauf exception, des oeuvres figuratives. Les scènes urbaines, les portraits d'amis croqués dans leur intimité (fig. 2) ou à travers leurs loisirs, les scènes de café, de plage, les intérieurs, etc. sont des sujets privilégiés par les artistes. Leur intérêt pour la quotidienneté, la contemporanéité a, pour quiconque connaît un peu l'histoire de l'art, une saveur assez dix-neuviémiste. On pense en particulier aux réalistes et aux impressionnistes ainsi qu'au cri de ralliement de leurs partisans : l'artiste doit être «de son temps» et délaisser les idéalités intemporelles de l'art classique. À ses débuts, on s'en souviendra, la modernité européenne se conjugait avec l'adoption de thèmes iconographiques contemporains⁸. Cependant, bien que produites soixante ans plus tard, les oeuvres québécoises, loin d'être le symptôme d'une régression, témoignent, dans leur contexte propre, d'un important processus de transformation dans le champ des idéologies et de la pratique artistique. En effet, en appeler au «réalisme» ou à la représentation d'une «scène canadienne contemporaine» ou «urbaine»⁹ c'est s'opposer à la vision figée, élevée au statut d'idéal type, du paysage national ou d'un «terroir» mythique n'existant à toute fin pratique plus dans une province où la population urbaine atteint en 1929 les 60 %¹⁰.

Mais il y a plus puisque tenter de faire admettre par le public et le milieu de l'art des sujets plus «contemporains» n'est pas a priori gage d'une position moderniste. En rester à la question du sujet peint, fut-il «moderne», ne débouche pas nécessairement sur une pratique artistique moderne. Maintenir la priorité du sujet de la représentation sur les procédés condamne la peinture à la stagnation formelle. Or, et c'est là ce qui constitue la richesse des esthétiques qui s'affrontent dans les journaux et les Salons de l'époque, l'opposition ne se constitue pas seulement entre une peinture dont les thèmes seraient plus contemporains et une autre dont les thèmes seraient nationaux. Elle a aussi comme corollaire immédiat l'affirmation du caractère fort secondaire du sujet peint par rapport à celui, primordial, de la liberté d'expression et d'expérimentation du sujet peignant. En un mot, on revendique tout autant la liberté pour l'artiste de choisir ses sujets que celle d'utiliser les techniques et les procédés de son choix. Les critiques tentent de faire comprendre à un public souvent réticent que ce n'est pas le vérisme de la représentation qui fait la qualité de l'oeuvre mais l'authenticité et l'originalité de la vision de l'artiste, la force de l'expression de son «tempérament». Bien que toujours situé à l'intérieur d'une problématique posant le nécessaire rapport de l'art au réel, donc à l'intérieur d'une problématique figurative qui n'ira pas au delà de la reconnaissance du cubisme¹¹, c'est désormais l'aspect subjectif de l'interprétation d'un thème - quel qu'il soit - que défendent, contre l'académisme, artistes et critiques. L'expression subjective du créateur et son expérimentation formelle commencent à s'imposer comme critères premiers de l'appréciation de l'oeuvre d'art.

On sait qu'historiquement un des termes importants de cette évolution de la pensée esthétique sera la reconnaissance de l'abstraction, conçue soit comme l'expression ultime de la subjectivité, soit comme l'aboutissement d'une réflexion auto-critique sur les composants formels de la pratique artistique. La première acception fonde entre autres l'automatisme de la décennie suivante; la seconde est à l'origine du formalisme qui fut dominant dans une bonne partie de la réflexion moderniste contemporaine, cependant postérieure à la période qui nous intéresse.

DE QUELQUES CONTRADICTIONS

Au Québec, les années trente sont au coeur du processus de transition où s'affrontent des conceptions esthétiques qui appartiennent à deux univers culturels et épistémologiques différents. Elles n'échappent ni aux ambiguïtés ni aux contradictions propres aux périodes de transition dont les caractéristiques spécifiques relèvent de chaque formation sociale. J'invoquerai, à titre d'exemple, la question du nationalisme qui, dans le milieu francophone, reste un enjeu de taille. En conséquence de quoi les appels à une ouverture à «l'universel» et à une modernisation de la science et de la culture se font également au nom d'un nationalisme qu'on voudrait toutefois ouvert et moderne, par opposition à l'étroitesse du nationalisme clérical¹². De même, l'hégémonie de la doctrine catholique se fait sentir jusque dans les débats qui entourent la montée

de l'art «vivant» et plus encore de l'automatisme surrationnel, chaque camp bénéficiant de sa propre «caution cléricale»¹³. On ne s'étonnera donc pas de trouver des plaidoiries pour la modernité qui ne répugnent pas à utiliser des arguments d'ordre nationaliste ou religieux. Quant aux intentions, aux aspirations, aux pratiques et aux notions utilisées dans les débats, elles ne sont pas toujours «transparentes», et ne peuvent pas toujours être classées sans conteste dans le camp de la tradition ou de la modernité. Les artistes eux-mêmes n'y échappent pas. Prenons le cas de Marc-Aurèle Fortin (1888-1970) qui travaille le paysage mais d'une manière si audacieuse et originale qu'il s'attire les foudres du public conservateur. Un critique ouvert comme Jean Chauvin voit en lui un de nos artistes les plus avancés. Par contre, Fortin, dans l'entrevue qu'il accorde à Chauvin, s'élève avec virulence contre l'art moderne et se prononce pour un art national fort¹⁴. Et pourtant, la technique de Fortin est d'une certaine manière beaucoup plus audacieuse que celle d'Adrien Hébert (1890-1967), peintre de la ville moderne (fig. 3) qui, lui, dénonce dans ses articles le nationalisme qui entrave l'artiste canadien¹⁵.

Parmi les éléments qui complexifient encore la compréhension de la modernité au Québec, il faut ajouter celui de la croissance, à la faveur de la Crise économique, de la xénophobie, surtout dans le milieu canadien-français, alors que le groupe des artistes dits «modernes» se caractérise par un singulier mélange ethnique. Cela permet aux éléments les plus réactionnaires du milieu, comme Charles Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, d'associer l'art moderne à l'art des «étrangers», des «Juifs» et des «bolcheviques». Alors que dans les années quarante l'avant-garde automatiste qui se regroupe autour de Borduas est pour ainsi dire exclusivement francophone, on trouve parmi les membres fondateurs de la Société d'art contemporain quelques francophones, une majorité d'anglophones et nombre d'artistes d'origine européenne¹⁶ récemment émigrés au Canada, dont plusieurs membres de la communauté juive de Montréal. Il est intéressant de suivre les diverses stratégies discursives que développeront les critiques dans une telle conjoncture. Ainsi, Henri Girard devra, pour faire valoir les qualités de l'oeuvre d'un Alexandre Bercovitch (1891-1951), s'attaquer d'abord au chauvinisme de ses contemporains, alors que Robert Ayre, qui dénonce dans *Le Standard* de Montréal le nationalisme pictural des artistes de Toronto, embrigadera d'office sous le nom de «montrealer» les artistes modernes, toutes différences ethniques confondues¹⁷.

Mais, malgré toutes leurs contradictions, les années trente marquent bien l'entrée de la réflexion artistique dans l'univers épistémologique de la modernité par la prépondérance désormais accordée à la subjectivité et à l'expérimentation formelle, en rupture avec la domination du sujet de la représentation, si déterminant dans une définition académique de l'art.



Figure 3 : Adrien HÉBERT, *Le Port de Montréal*, 1925, huile sur toile, 101,6 x 81cm, collection M.B.A.M.

Cependant, cette «crise» artistique s'effectue également dans le cadre d'une crise économique sans précédent dont les conséquences viennent encore ajouter à la complexité du portrait de la décennie.

CRISE ARTISTIQUE / CRISE ÉCONOMIQUE : UNE CONJUGAISON INUSITÉE

La Crise n'a pas eu que des retentissements économiques et sociaux. Elle a aussi eu des effets sur les arts au delà des strictes difficultés de «survie» qui amènent les peintres à utiliser plus fréquemment des matériaux moins coûteux ou à se regrouper en sociétés pour tenter de susciter un intérêt pour des oeuvres qui se vendent de plus en plus mal. Ce qui retiendra plutôt notre attention ici, ce sont les incidences de cette crise sur les débuts de la modernité et conséquemment sur la pratique picturale.

On a déjà fait allusion à l'importance du modèle européen et particulièrement français sur la pensée critique et sur la pratique de nombreux artistes. Il faut cependant préciser que le modèle américain aura aussi une influence non négligeable, particulièrement dans la deuxième moitié des années trente. Aux États-Unis, à la faveur de l'Armory Show présenté en 1913, mais aussi grâce à l'activité des supporteurs comme Alfred Stieglitz, se sont développées, dans les années dix, des interprétations américaines du cubisme et de l'abstraction. Mais les années trente se sont caractérisées par un retour massif à la figuration et à l'illustration de la «scène américaine», y compris chez des artistes qui auront été parmi les premiers Américains abstraits. Les historiens ont attribué ce phénomène à la fois au chauvinisme qui se développe dans la foulée de la crise et qui rejette tout ce qui vient de «l'étranger» - et y sont associées les formes les plus modernistes de l'art - aussi bien qu'à la politisation d'une partie des artistes américains qui verront dans le réalisme social un outil permettant de dénoncer la misère du peuple.

Dans le cadre de la politique du New-Deal du gouvernement Roosevelt, de nombreux projets mirent à contribution les producteurs culturels soulageant ainsi la misère de cette catégorie de la population tout en fournissant les bases matérielles pour l'élaboration d'une «Renaissance» culturelle qu'on voulait spécifiquement américaine. Dans le domaine des arts plastiques, l'un des programmes les plus connus reste le WPA/FAP (Works Progress Administration's Federal Art Projects). Ces programmes sont à l'origine du développement d'un important courant muraliste et de la multiplication des Community Art Centers répondant à une conception nouvelle de la fonction sociale de l'art. En réaction au soi-disant isolement des avant-gardes, on peut voir en cette période de crise le producteur devenir l'agent d'une vaste démocratisation de la culture; sa vision personnelle devra désormais s'alimenter au milieu dans lequel il vit.

Si aux États-Unis ce courant culturel implique une prédominance du nationalisme, au nord du 45^e parallèle le modèle américain servira dans la lutte contre le nationalisme local. En effet, pour beaucoup d'artistes canadiens préoccupés à la fois par une recherche de thèmes et de procédés plus modernes mais aussi soucieux des ravages sociaux de la crise, de la montée du fascisme et des menaces de guerre, l'idéologie de la démocratisation de l'art, les questionnements sur sa fonction seront autant de facteurs qui justifieront leur prédilection pour des sujets plus «contemporains». En ce sens, la «contemporanéité» invoquée à la faveur de la crise artistique de la modernité se teinte chez plusieurs d'un humanisme issu de la crise économique¹⁸.

Les thèmes de la ville, de l'homme moderne, de ses activités, de ses loisirs, de ses rapports psychologiques seront pour nombre de peintres non seulement des sujets passibles de fonder un travail pictural novateur, mais aussi des thèmes qui relèvent de l'expérience qu'ils ont de leur propre milieu. Conséquemment, l'oeuvre d'art qui en résulte risque non seulement d'être mieux comprise par ce même milieu mais pourra aussi contribuer à sa transformation. Bref, être de «son temps» sera également pour plusieurs être «démocratiques». Cette association entre démocratisation et modernité se fait d'autant plus aisément dans l'esprit de certains critiques et artistes que le Canada n'ayant pas connu de «révolution abstraite», la réflexion sociale sur l'art, loin de représenter une régression par rapport à des pratiques artistiques avant-gardistes, se conjugue parallèlement à une recherche pour définir un «art vivant»¹⁹.

Tout ceci ne facilite guère l'analyse, d'autant plus que parlant des effets de la Crise économique et aussi de la montée du fascisme, on ne peut éviter de s'interroger sur la nature d'un éventuel rapport entre l'art et la politique qui se serait établi dans cette conjoncture spécifique. Mais ici encore cela ne va pas de soi! Si, dans une certaine mesure, la promotion d'un art démocratique, de l'engagement social de l'artiste a pu contribuer au maintien d'un art figuratif, cela n'a pas par ailleurs produit un fort courant réaliste social comme aux États-Unis. Exception faite de certaines productions d'artistes proches du Parti communiste canadien et à part quelques articles publiés dans les périodiques de cette organisation, on ne trouve pas beaucoup d'appels ou de concrétisations du réalisme socialiste dans les arts visuels au Canada²⁰. Pourtant la question politique, la lutte anti-fasciste, l'aide à la République espagnole, l'appui à l'effort de guerre et à l'espoir d'une démocratie nouvelle ont préoccupé suffisamment les artistes - surtout dans les milieux anglophones et d'émigrés - pour qu'ils donnent de leur temps ou vendent des oeuvres au profit d'organismes voués à la défense de leurs idéaux. Cependant, rares sont les tableaux qui les reflètent directement. En est-il, qu'ils ne représentent qu'une portion, souvent infime, de l'ensemble de la production d'un artiste et il s'agit le plus souvent d'oeuvres sur papier, dessins, aquarelles,



Figure 4 : Ernst NEUMANN, *Unemployed no 4*, 1933, lithographie, 12,2 x 23,8 cm, collection Atara et Murray Marmor

gouaches ou gravures (fig. 4). Les tableaux à l'huile, médium plus «noble» et plus «coûteux», exposés aux divers salons, sont rarement «politisés». On y trouve peu de chômeurs, de grévistes, de malades ou de sans-abri, sujets plus fréquemment traités sur le papier. Sur les toiles, les thèmes sont plus «neutres», laissant la priorité à la dimension proprement picturale. Malgré la Crise, il semble que tous s'entendent pour défendre la primauté de l'expression subjective de l'artiste sur le sujet représenté.

POUR CONCLURE ... TEMPORAIREMENT

La peinture des années trente au Québec a pourtant bien, elle aussi, cet «air du temps» difficile à définir mais spécifique à la décennie. «Air du temps», thématique et formel, qui appelle cependant à la vigilance épistémologique pour qu'on n'en assimile pas, à cause du caractère figuratif et parfois réaliste des oeuvres, la production à celle de l'Europe ou des États-Unis. Malgré d'évidentes et fortes parentés - l'expressionnisme «social» d'artistes juifs ou la précision géométrique d'une Marian Scott (fig. 5) que l'on retrouve chez des artistes américains ou allemands - la potentielle polysémie qui peut se dégager de ces oeuvres n'est pas identique à celle qui fonde les productions européennes ou américaines. Au Québec, elle renvoie principalement à l'accession à la modernité et, secondairement, à la Crise économique. Conséquemment, une analyse du «texte» pictural ne peut faire l'économie de celle de «l'intertexte» et du contexte. La compréhension de la spécificité d'une production

visuelle formellement similaire mais sémiologiquement différente ne se révélera pleinement que par l'analyse des rapports que cette production entretient avec la tradition picturale canadienne plus encore qu'européenne ou américaine et par l'analyse des textes d'artistes ou de critiques qui nous dévoilent le contexte historique et culturel d'où ces oeuvres sont issues.

La Grande Dépression n'a pas freiné le processus de modernisation progressive si particulier à la conjoncture picturale québécoise des années trente. Elle a pu renforcer chez les artistes certains choix thématiques sans cependant court-circuiter les velléités d'expériences formelles nouvelles. Point d'esthétiques autoritaires et prescriptives, point de «retours», de «régressions» qui seraient caractéristiques de l'époque. Pourtant, d'une certaine manière, les effets de la Crise se feront peut-être indirectement sentir dans l'art d'après-guerre et dans la séparation encore plus marquée qui s'établira alors entre les communautés artistiques anglophone et francophone. En effet, la réflexion sur l'engagement social de l'artiste et la démocratisation de l'art perdue du côté anglophone jusqu'à la fin des années quarante - il n'y a qu'à lire la revue **Canadian Art** pour s'en convaincre²¹. Bien qu'il ne faille pas nier ici le phénomène des générations, cela expliquerait peut-être en partie la fidélité du groupe anglophone, jusqu'à l'aube des années cinquante, à l'art figuratif, jugé sans doute plus «démocratique». Par ailleurs, les francophones, qui n'avaient pour ainsi dire pas adhéré à cette idéologie²² et dont la «politisation» avait été à peu près nulle durant la période de la Crise et de la montée du fascisme, ont



Figure 5 : Marian SCOTT, *Agriculture*, 1939, tableau détruit.

pu consommer une rupture plus rapide et plus radicale avec la figuration. Le **Refus global** ira même jusqu'à renvoyer dos à dos capitalisme et communisme comme avatars d'un même matérialisme. Ce «règlement final des comptes»²³ s'étend même, dans la volonté qu'avait Borduas de faire de l'automatisme la seule et véritable avant-garde au Québec²⁴, jusqu'au cubisme, relégué lui aussi aux poubelles de l'histoire comme dernière manifestation du rationalisme. L'art en avait terminé avec l'exploration du «réel»: Place à l'exploration du surrationalnel! Les années trente venaient d'entrer dans la mémoire, c'est-à-dire dans l'oubli collectif.

1. D'emblée, je dois souligner le malaise que j'ai à parler de l'art «québécois» concernant la période des années trente. Si le Québec est bien une province «différente», il n'y a pas de muraille de Chine entre elle et le Canada, surtout à une époque où le nationalisme de ce qu'on appelait les Canadiens français - le concept de «Québécois» en est un des années soixante - ne se vivait pas encore sous le mode d'une aspiration à l'indépendance. De plus, dans le domaine de l'art, les liens avec le Canada sont d'autant plus importants qu'une partie de la communauté artistique du Québec est anglophone. Ajoutons à cela que c'est aussi en termes de villes, Montréal versus Toronto, qu'il faudrait parler quand on veut rendre compte des enjeux de la décennie.
2. Pour n'en citer qu'une, j'ai été étonnée de trouver une telle quantité de critiques d'art publiées dans nombre de journaux et périodiques montréalais - *La Presse*, *Le Canada*, *Le Jour*, *Le Standard*, *La Patrie*, *La Revue moderne*, *La*

Revue populaire, *Le Montrealer*, etc. - qui élaboraient les premières définitions de la modernité au Québec. Cette «surprise» allait à l'encontre de ce que l'on m'avait appris étudiante, à savoir qu'à l'exception des articles de John Lyman dans *Le Montrealer* à la fin des années trente, la critique d'art moderne était inexistante et le milieu artistique plutôt inintéressant.

3. À propos de l'origine de l'art abstrait, il convient peut-être de rappeler que près de dix ans avant que Borduas, pourtant considéré par les historiens comme le père de l'abstraction au Québec, ne fasse ses premières gouaches abstraites, un artiste, Fritz Brandtner (1896-1969), en réalisait et en exposait vraisemblablement à Montréal (fig. 6). Mais Brandtner était un cas isolé, de surcroît anglophone, socialiste, et d'origine allemande, autant de raisons qui expliquent peut-être, sans cependant l'excuser, le relatif oubli dans lequel cet artiste a été laissé. Même qu'en 1982, l'exposition rétrospective de l'oeuvre de ce peintre qui a vécu plus de la moitié de sa vie à Montréal ne devait pas initialement être présentée dans cette ville faute d'une institution pour la recevoir. Voir le catalogue de H. Duffy et F. K. Smith, *The Brave New World of Fritz Brandtner / Le Meilleur des mondes de Fritz Brandtner*, Kingston, Agnes Etherington Art Center, Queen's University, 1982.
4. C. C. Hill, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975. On ira aussi consulter le catalogue de J.-R. Ostiguy, *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982.
5. Sur cette critique d'art, le lecteur pourra se référer entre autres à mon texte sur «L'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1919-1939)», dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan Lamonde et Esther Trépanier eds., Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112. Cet ouvrage contient aussi des études de plusieurs chercheurs sur les débuts de la modernité aussi bien dans le domaine de la poésie et de la littérature, de la peinture, de la danse, du théâtre, de la création musicale et des médias que dans celui de la recherche scientifique et sociale. Il constitue un outil intéressant pour ceux qui se questionnent sur les années trente au Québec.
6. Comme le démontrent les textes cités dans la note précédente. Chaque auteur a retracé les oppositions qui, dans les différents domaines culturels, se sont constituées contre le nationalisme. Parmi elles, citons cette dynamique petite revue culturelle d'avant-garde *Le Nigog*, publiée à Montréal en 1918. Pour plus d'informations, on ira consulter l'ouvrage écrit en collaboration et édité par les Archives des lettres canadiennes, tome VII, *Le Nigog*, Ottawa, Fides, 1987. Sur les positions défendues par les collaborateurs du *Nigog* dans le domaine des arts plastiques, on se référera au texte que j'ai fait pour cet ouvrage «Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques», p. 239-267.
7. Précisons ici que, pour ces critiques, l'École de Paris renvoie surtout aux artistes impressionnistes et post-impressionnistes, encore que les références aux fauves et particulièrement à Matisse soient de plus en plus importantes à partir de 1936-1937. Il en est de même pour les références à Picasso. Voir E. Trépanier, «L'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1919-1939)», particulièrement les pages 82-96 consacrées à la critique francophone.
8. Parmi les nombreux essais consacrés à l'importance de la contemporanéité dans les débuts de l'art moderne, on pourra consulter le livre de L. Nochlin, *Réalisme*, New York, Penguin Books, coll. «Style and Civilization», 1971, ou le texte de T. Crow, «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», dans *Modernism and Modernity*, The Vancouver Conference Papers, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, B.H.D. Buchloh, S. Guilbaut, D. Solkin eds., p. 215-264.



Figure 6 : Fritz BRANDTNER,
Composition, 1936, gouache, encre
et crayon sur papier, 35,5 x 51cm,
Galerie Kastel.



Figure 7 : Harry MAYEROVITCH,
L'Oeuvre de la soupe, c.1935, huile
sur masonite, 29 x 61cm, collection
de l'artiste.

9. Il faut bien comprendre cet appel au «réalisme» dans son contexte. Ce n'est pas celui d'un recours à un style plus conformiste par opposition aux audaces formelles des avant-gardes. Au contraire, pour les critiques canadiens, le réalisme se pose comme une voie permettant de sortir de l'idéalisme figé du paysage nationaliste. Quant à la notion de «scène canadienne», elle est sans doute utilisée à la fois en référence au discours américain où la notion d'**American Scene** est prépondérante, mais elle est aussi à comprendre dans le cadre d'une stratégie discursive contre le nationalisme. Le terme de «scène canadienne» accolé aux qualificatifs de «contemporaine» ou d'«urbaine» peut prétendre échapper à l'hégémonie paysagiste sans trahir une spécificité canadienne, ce qui serait malvenu.
10. Voir Linteau, Durocher, Robert, Ricard, **Histoire du Québec contemporain**, Le Québec depuis 1930, Montréal, Éd. Boréal, 1986, p. 31. Durant la décennie qui nous intéresse, la proportion de la population québécoise vivant sur les fermes subit une baisse constante : de 27 % en 1931 à 25,2 % en 1941.
11. Sauf exception, comme celle de Robert Ayre qui entreprend, en 1938, une défense exemplaire du surréalisme et de l'abstraction dans «Surrealism is True and it is Important. It is of Our Time Because it Faces Life» paru en page 8 du **Montreal Standard**, 24 septembre 1938. Voir la section sur Robert Ayre et le **Montreal Standard**, p. 97-100 dans «L'Émergence d'un discours de la modernité ...». Soulignons également que H. Sicotte, étudiante à la maîtrise en Études des arts à l'UQAM, prépare actuellement un mémoire qui portera sur l'influence des esthétiques américaines sur la critique d'art canadienne. Les critiques étudiés seront Robert Ayre, Walter Abell et Graham McInnes, autant de figures majeures de la critique des années trente.

12. Sur cette question de la modernisation du savoir et des institutions et secondairement sur les liens parfois ambigus qu'elle entretient avec les visions nationalistes, on pourra se référer à l'ouvrage de M. Fournier, **L'Entrée dans la modernité**, science, culture et société au Québec, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1986. On ira aussi consulter son texte «Intellectuels de la modernité et spécialistes de la modernisation» et celui de R. Duchesne, «D'Intérêt public et d'intérêt privé : l'institutionnalisation de l'enseignement et de la recherche scientifiques au Québec (1920-1940)», dans **L'Avènement de la modernité culturelle au Québec**, p. 231-251 et p. 189-230.
13. Voir E. Trépanier, «Art moderne et catholicisme au Québec, 1930-1945 : de quelques débats contradictoires», dans **Religion/Culture, Canadian Issues/Thèmes canadiens**, vol. VII, 1985, Association des études canadiennes / Association for Canadian Studies, p. 330-342. Ce texte donne un premier aperçu de l'utilisation contradictoire qui est faite du catholicisme dans les débats qui entourent les débuts de l'art vivant. Une recherche approfondie reste cependant encore à faire sur le sujet.
14. Voir J. Chauvin, «Chez le Peintre Marc-Aurèle Fortin», **La Revue populaire**, vol. 20, n° 9, sept. 1927, p. 7. Auteur d'**Ateliers**, ouvrage publié en 1928 consacré aux artistes québécois contemporains, chroniqueur et directeur, à partir de 1926, de **La Revue populaire**, J. Chauvin est certainement une des figures importantes de la critique d'art des années vingt à Montréal.
15. A. Hébert, «Existe-t-il une peinture d'interprétation spécifiquement canadienne française?», **Culture**, vol. 3, 1942, p. 298-303 et «Un Point de vue», **L'Action universitaire**, vol. 1, n° 5, 1935, p. 10-11. Sur les rapports entre Hébert et le groupe anti-régionaliste du **Nigog**, on se référera au texte «Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques», en particulier les pages 258-262 et à l'ouvrage de J.-R. Ostiguy, **Adrien Hébert : Premier interprète de la modernité québécoise**, Montréal, Éditions du Trécarré, Montréal, 1986.
16. Par exemple Fritz Brandtner, dont j'ai déjà parlé et qui était d'origine allemande, et des artistes venus d'Europe de l'Est, membres de la communauté juive de Montréal : Jack Beder (1909-1987); Alexander Bercovitch ((1891-1951); Sam Borenstein (1908-1969); Eric Goldberg (1890-1959); Louis Muhlstock (né en 1904); etc. Pour une étude de la contribution des artistes juifs aux débuts de la modernité, on ira lire E. Trépanier, **Peintres juifs et modernité/Jewish Painters and Modernity Montréal 1930-1945**, Catalogue d'exposition, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987.
17. Les lecteurs intéressés pourront se référer au chapitre «Peintres juifs et critiques» pour ce qui est des stratégies discursives développées par les critiques quant à l'origine ethnique des artistes présentés par eux. Le cas des artistes juifs est, si j'ose dire, exemplaire, compte tenu de l'antisémitisme qui s'exprime de manière virulente dans les années trente. Voir **Peintres juifs et modernité ...**, p. 73-101.
18. Sur cette question de l'influence de la Crise et du modèle américain sur les débuts de la modernité, on pourra lire E. Trépanier, «Modernité et conscience sociale : la critique d'art progressiste des années trente», **Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History**, vol. VIII/I, 1984, p. 80-108. On ira aussi consulter mon texte: «Crise économique/Crise artistique : parallèle ou convergence?» dans **Culture et société au Canada en période de crise économique/Canadian Society and Culture in Times of Economic Depression**, Thèmes canadiens/Canadian Issues, Association des études canadiennes/Association for Canadian Studies, vol. VIII, 1987, p. 179-192.
19. On aura compris cependant que la Crise est un élément de plus, venant complexifier le tableau des années trente, ajoutant à la difficulté de cerner les enjeux sous-jacents à la pratique artistique. Pour illustrer ce fait, j'invoquerai brièvement l'exemple de la représentation de la ville qui devient durant cette période un sujet privilégié par nombre des artistes de la fraction dite moderne. Qu'est-ce qui avive l'intérêt pour ce sujet urbain à la fois si typique des débuts de la modernité en Europe tout en étant, dans le contexte canadien, l'antithèse spatial de ces paysages qui avaient fait les jours fastes de l'idéologie nationaliste? Dans quelle mesure la Crise économique et son idéal de démocratisation sommant les artistes de peindre leur milieu de vie serait la source de cet engouement des artistes pour la ville? Ne faut-il pas aussi invoquer des déterminations culturelles et ethniques? En effet, un Adrien Hébert, apparemment imperméable au discours sur l'engagement social de l'artiste et se consacrant à l'illustration de la ville moderne depuis les années vingt, n'a pas le même rapport à ce sujet que les artistes de la communauté juive, issus de milieux européens urbanisés, empreint d'un humanisme qui leur est particulier. Pour d'autres, le sujet urbain est revendiqué comme un de ces sujets par excellence dont les formes et les rythmes génèrent une recherche formelle plus avancée. On pense ici à des artistes comme Marian Scott (née en 1906) et Fritz Brandtner qui travaillent ce thème dans une approche résolument moderniste. Et l'on pourrait ajouter de nombreux autres exemples!
20. Voir la section sur «L'Art au service de la politique : la critique radicale» (p. 96-102) dans le texte déjà cité (note 18) sur la critique d'art progressiste des années trente. Ces artistes, très proches du P.C.C. comme Fred Taylor (1906-1987), Allan Harrisson (1911-1988), ou Harry Mayevrovitch (fig. 7) (né en 1910) comptent parmi leur oeuvre des tableaux très «engagés» qui cependant ne constituent pas le seul aspect de cette production. Quant aux artistes progressistes, qui étaient de grands amis du Dr Norman Bethune - médecin communiste montréalais connu pour sa lutte contre la tuberculose, sa participation à la Guerre d'Espagne et à la Longue marche en Chine -, loin d'être dévoués au réalisme social, ces artistes sont parmi les plus audacieux de cette génération. Je pense bien sûr aux Fritz Brandtner, Marian Scott, Pegi Nicol MacLeod (1904-1949) et Paraskeva Clark (1898-1986). Par contre, Toronto comptera un plus grand nombre d'artistes dont le réalisme social va dans le sens des directives du P.C.C. Mais c'est peut-être dans le domaine de la littérature que les débats en faveur de cette esthétique sont les plus forts. Témoins parmi d'autres les écrits de J. Fairfax, F. H. Underhill, L. Kennedy, D. Liversay, etc. dans **Canadian Forum, New Frontier** et autres. De Liversay, membre du P.C.C. et de ses Progressive Art Clubs, on ira lire **Right Hand, Left Hand**, Erin, Press Porcepic, 1977, qui donne une idée des positions culturelles de la gauche communiste de cette période.
21. Cette question du rapport art et société reste aussi un enjeu important dans l'art ontarien d'après-guerre comme on peut le constater à la lecture du catalogue de Christine Boyanosky, **The 1940s : a Decade of Painting in Ontario**, Toronto, The Art Gallery of Ontario, 1984.
22. Sauf quelques exceptions, dont une des plus connues est celle de Jean-Paul Lemieux dont les textes publiés dans **Le Jour** citent le modèle américain tout en développant une conception de l'art comme «symbole de l'époque». Voir la section «Libéralisme démocratique et conception moderne du réalisme : une version francophone de la critique d'art progressiste», dans «Modernité et conscience sociale : la critique d'art progressiste des années trente», **op. cit.**, p. 92-96.
23. **Règlement final des comptes** : titre du texte qui suit celui du **Refus global**, publié avec lui en 1948.
24. Le texte de F.-M. Gagnon, «Le Sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations des peintres des années quarante au Québec», dans **L'Avènement de la modernité**, p. 113-138, montre bien comment la polysémie qui se dégage de l'utilisation de ce mot est liée à ces stratégies d'avant-gardes, et en particulier à l'opposition Pellan/Borduas.

FLUCTUATIONS TECTONIQUES

L'architecture dans les années trente en Europe du Nord

BÖRKUR BERGMANN

Cette réflexion cherche à appliquer les instruments de la sémiotique à certaines des catégories traditionnelles en architecture et en esthétique. Sans être un travail d'historien, elle pose un regard critique sur cette dilatation entre construction et expression. À partir de la matrice de Vitruve et de la notion du récit simple, on observe une transformation historique à l'époque où Bötticher avance sa définition critique sur la tektonik. Cette lecture se concentre sur deux objets architecturaux précis qui représentent à différents degrés de profondeur le repli idéologique des années trente : si la représentation sursaturée de l'État trouve son existence dans l'utilisation extensive du poché comme simulacre chez Speer, on trouvera par contre un trait génératif entre le planimétrique et le tectonique chez Asplund.

This reflection attempts to apply the tools of semiotics to certain traditional categories in architecture and aesthetics. Without being the work of a historian, it makes a critical view of the dilatation between construction and expression. Starting with Vitruve's matrix and the notion of a simple narrative, a historical transformation is observed in the period when Bötticher advanced his critical definition of tectonics. This reading is concentrated on two precise architectural objects which represent, to differing depths, the ideological withdrawal of the 1930's : even if the oversaturated representation of the state exists in Speer's extensive use of the sketch as an enactment, a generative characteristic is found, on the other hand, in Asplund's planimetrics and tectonics.

La meilleure manière de satisfaire méthodiquement à l'exigence qui veut que l'esthétique soit réflexion de l'expérience artistique - sans que celle-ci lui retire de son caractère résolument théorique - est d'introduire, de manière exemplaire, dans les catégories traditionnelles un mouvement du concept qui les fasse se confronter à l'expérience artistique.

Mais la référence aux catégories traditionnelles est inévitable, car seule la réflexion sur ces catégories permet d'adjoindre l'expérience artistique à la théorie. C'est dans la modification des catégories exprimée et provoquée par cette réflexion que l'expérience historique pénètre dans la théorie. Grâce à la dialectique historique que la pensée libère dans les catégories traditionnelles, celles-ci perdent leur caractère néfaste d'abstraction sans cependant sacrifier l'universel inhérent à la pensée : l'esthétique vise l'universalité concrète.

(T. Adorno, **Autour de la théorie esthétique**)

C'est à double titre que ce constat d'Adorno nous intéresse ici. D'une part nous proposons de partir des catégories traditionnelles en architecture et, d'autre part, nous nous fondons sur certaines catégories de l'esthétique pour acheminer la question dans le domaine de la sémiotique. Plus précisément, nous entendons appliquer les instruments de la sémiotique à ces catégories traditionnelles.

L'esthétique des années trente peut aujourd'hui nous servir de miroir, puisqu'elle aura sans doute joué dans les mêmes conditions, quoique plus aiguës en termes de politique, que ce que nous avons vécu au cours des dix dernières années. En ce sens il est intéressant de jeter un regard rétrospectif sur cette période et

de l'observer par rapport à la situation d'aujourd'hui; non pas pour faire un travail d'historien, mais plutôt pour discuter, mesurer le phénomène de dilatation entre construction et expression, une fluctuation qui, durant cette période comme à certains moments de l'histoire, prend des dimensions critiques.

DES FONDEMENTS CLASSIQUES ET DE LA BEAUTÉ EN ARCHITECTURE

Dans son ouvrage **De l'Architecture**, le premier traité en architecture, Vitruve postule que l'architecture constitue une matrice complexe entre trois facteurs :

- l'utilité
- la solidité
- la beauté

Par la suite, P. A. Michelis a retranscrit et homologué ces catégories comme ceci :

- la forme utilitaire de l'oeuvre architecturale
- la forme technique de l'oeuvre architecturale
- la forme artistique de l'oeuvre architecturale¹

Cette formalisation analytique de la matrice de Vitruve nous aide, puisqu'elle la place dans une perspective d'optimalité économique d'esprit de l'analyse de la valeur. Par contre, elle repousse le problème de la beauté au point de la confondre avec «la forme artistique».

Plus on avance dans ce siècle moins la forme artistique devient évidente. Adorno constate :

Par sa rupture inévitable avec la théologie et avec l'ambition absolue d'une vérité rédemptrice, sécularisation sans laquelle il n'aurait jamais pu s'épanouir, l'art se condamne à octroyer à l'Étant et à l'existant une promesse, qui, privée de l'espérance en un autre, renforce le sortilège dont aurait voulu se libérer l'autonomie de l'art. Même le principe d'autonomie peut être suspecté de faire une telle promesse : en prétendant poser une totalité extérieure, une sphère hermétique repliée sur elle-même, cette image est transférée sur le monde dans lequel se trouve l'art, monde qui produit celui-ci.²

C'est cette rupture avec les croyances collectives qui va rendre ce que Vitruve appela la beauté problématique, la perte de consensus sur la définition de celle-ci. Or, chez Vitruve, c'est la description des ordres avec leur convention d'utilisation qui constitue l'esthétique de l'architecture.

L'ordre architectural, du point de vue sémiotique, ne pourra à notre avis être considéré comme récit au sens littéral du terme. On peut toutefois se limiter à la définition du récit simple qu'a proposé Greimas³ - la transformation d'état. Cette notion de transformation d'état se restitue ainsi à trois niveaux de profondeur :

- le modèle, la répétition des objets, la copie;
- le paradigme, qui représente une structure élémentaire à interpréter;
- les unités minimales de signification, au sens greimassien du terme

En 1624, Wotton reprend dans son ouvrage **Elements of Architecture** cette fameuse formule inspirée de Vitruve : «Un beau bâtiment a trois caractères : il est commode, il est solide, il plaît». Jusqu'au 19^e siècle on trouvera dans les différents traités les réminiscences de cette définition. Puis avec le développement de la construction moderne et ses procédés industrialisés, le procès de bâtir va se trouver en contradiction avec l'architecture dans une période néo-classique. Ce siècle-là va produire une rupture nette entre ossature moderne et parement classique, entre structure et parure.

TRANSFORMATION DES CATÉGORIES ET

LA «TEKTONIK» : *la constitution de l'épaisseur, le poché*

Autant les nouveaux types d'ossatures et les nouveaux matériaux que l'apparition de procédés de préfabrication vont conséquemment transformer les définitions traditionnelles de l'architecture. Le mode de production de la préfabrication constitue ici une expression spécifique du phénomène de la multiplication que Benjamin a décrit dans son essai «L'Oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité»⁴, qui va selon sa propre logique renverser le statut «précieux» de l'oeuvre d'art. L'architecture du début du siècle va être confrontée à ces données révolutionnaires et trouvera d'une manière angoissante son expression dans des attitudes très différentes, ce qui, en soi, est révélateur d'un pluralisme naissant.

Le problème de la transcendance de l'architecture sera posé et, sans doute nulle part d'une manière aussi claire, dans l'oeuvre de Peter Behrens. Son travail est révélateur puisqu'il confronte le paradigme classiciste aux technologies modernes. Dans son projet pour la Turbinenhalle pour AEG, Behrens va adopter d'une manière élémentaire mais décisive le paradigme classique du bâtiment : il en retient sommairement la base, la partie courante et la corniche, respectivement la relation différentielle entre le sol et le ciel.

Cette différence entre corps central et extrémités est reprise dans la problématique de l'angle. Dans ce bâtiment industriel pour AEG, Behrens propose une base en béton, puis la partie courante et la corniche d'acier et de verre, le tout «exprimé» dans des matériaux naturels.

C'est à propos de l'oeuvre charnière de Behrens que Stanford Anderson invoque le concept de la tectonique⁵. Anderson se réfère au travail de Karl Bötticher pour qui le terme grec TEKTONIK ne signifiait pas simplement l'activité d'ériger une construction matériellement adéquate correspondant à certains besoins,

mais plutôt l'activité d'élever la construction au stade de l'oeuvre d'art. Ce qui veut dire que tout élément constructif d'un bâtiment, une colonne par exemple, qui a une fonction technique, mais cette fonction n'est pas nécessairement apparente. La forme adéquatement fonctionnelle doit être adaptée pour donner une expression à cette fonction. Le sens de l'élément porteur constitué par l'entablement dans l'architecture grecque incarne le concept de tektonik.⁶

Selon Bötticher «la tektonik constitue un concept complexe et en évolution qui tend à établir une relation entre forme et considérations techniques.» Le tectonique se trouve ainsi élevé au rang de concept dynamique correspondant aux transformations de l'histoire.

C'est ici que l'expérience historique pénètre dans la théorie, pour reprendre les termes d'Adorno : la forme artistique (ou la beauté dans le paradigme de Vitruve) est immanquablement subordonnée au tectonique, en raison des transformations sociales et techniques conséquentes à l'avènement de la modernité.

Au delà des possibilités structurelles en termes de portée horizontale et d'érection verticale, la technologie moderne du bâtiment aura réduit l'épaisseur de la paroi extérieure jusqu'à 30 centimètres. Outre son rôle porteur, dans une coupe analytique résistant à la pluie, au vent et aux changements thermiques, la paroi sera par ailleurs historiquement déterminée par son contexte programmatique et topographique.

LA TECHNOLOGIE MODERNE :

une nouvelle morale et sa manifestation

La pensée classiciste allemande transcendante de Schinkel, via l'oeuvre charnière de Behrens, trouve ses assises dans le travail du jeune Ludwig Mies van der

Rohe, plus particulièrement dans la maison Perl de 1910. Quinze ans plus tard, la vision moderne de Mies aura atteint une maturité extraordinaire.

C'est d'abord dans le projet pour une résidence en briques et des maisons-à-patio que vont se manifester le primat moderne de l'extension de l'espace intérieur vers l'extérieur et la révélation tectonique de la paroi moderne.

À cet égard, le Pavillon de Barcelone traduit de façon magistrale la fluidité du plan ouvert avec une tectonique minimaliste et constitue une étape capitale dans la recherche de l'espace moderne. Une nouvelle morale est instaurée, celle de l'économie du plan, une morale qui réclame l'autonomie de l'architecture.

LE REPLI HISTORIQUE : deux manifestations dichotomiques

Après le capitalisme euphorique des années vingt, période d'expansion économique effrénée, certes, mais qui a su assurer certains acquis sociaux, on assiste dans les années trente à des changements politiques radicaux. C'est la crise et seul un pouvoir répressif semble pouvoir restaurer l'ordre social. Mais ce pouvoir, dont on trouve l'exemple le plus aigu en Allemagne, va

en fait prolonger cette expansion économique d'un capitalisme déguisé, en se servant spécifiquement des moyens de la technologie moderne.

La décennie 1930-1940 en est une de mutations : après l'expérimentation d'avant-garde des années vingt, on entre dans un tunnel dont la fin débouche sur un terrorisme d'état. L'architecture, devenue moderne, se trouvera sous une cagoule. À des degrés différents et selon la situation politique de chaque pays, ce rétrécissement des libertés d'expression prend forme dans un retour à l'histoire.

Nous nous proposons ici d'observer deux cas qui investissent ce repli historique inhérent à la situation politique. Le premier se trouve au cœur du problème au sens propre et figuré : c'est le projet d'Albert Speer pour la Grande Halle à Berlin. Avec une commande idéologique sans commune mesure, la conception du Troisième Reich, c'est une des expressions les plus typiques de l'art hitlérien. Quant au projet de Gunnar Asplund pour l'extension du Palais de justice de Göteborg, notre deuxième cas, il s'inscrit dans une continuité avec l'architecture moderne tout en restant dans une problématique d'interprétation historique.

LA PRODUCTION D'UN SIMULACRE

La commande ou plutôt «l'ordre»⁷ que Hitler intime à Speer pour l'opération de l'axe Nord-sud à Berlin-Est sans doute la plus colossale qui soit pour le jeune architecte : créer un «super Champs Élysées» bordé de monuments «d'une splendeur telle qu'elle éclipserait toutes les capitales du monde»⁸.

Le point culminant de ce plan se trouve au bout de la perspective, au nord de l'axe, La Grande Halle, générant un gigantesque espace public, La Grosse Platz.

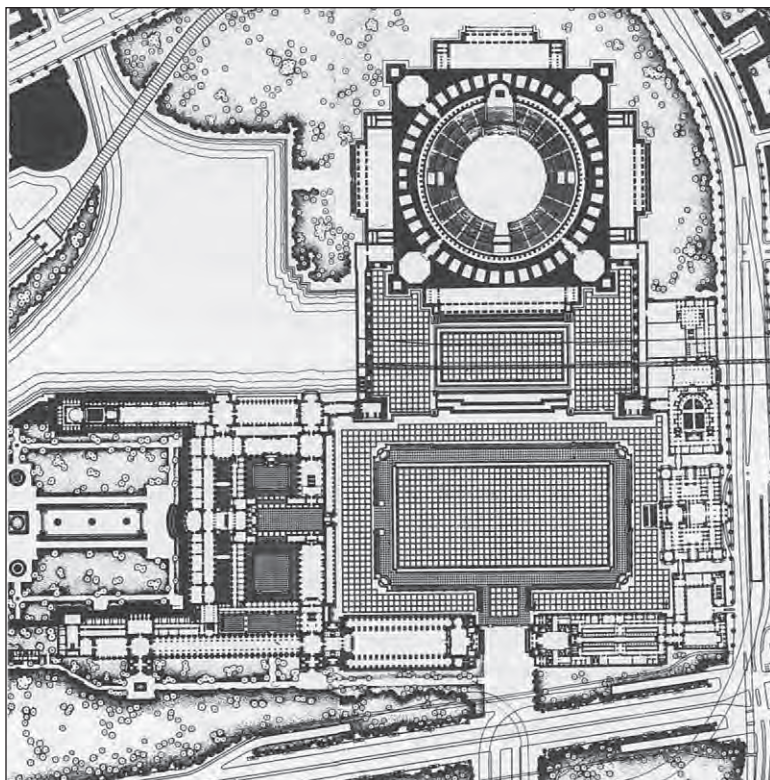
Une coupole sur un socle, ainsi pourrait-on schématiser La Grande Halle, tant il y a démesure de proportion de la coupole dans ce projet. Pour revenir au



1. Vue vers le nord sur la maquette d'Albert Speer. L'axe Nord-sud représente un espace négatif qui met en oeuvre la Grande Halle comme point culminant.



2. Une esquisse de Hitler montrant des proportions tout à fait différentes de celles du projet de Speer pour la Grande Halle.



3. Le plan du rez-de-chaussée de la Grosse Platz révélant à l'échelle du bâtiment la présence du poché

paradigme de Vitruve, on notera qu'il ne reste ici que les extrémités, le socle et le toit, à savoir la relation au sol et au ciel.

On aura ainsi supprimé la partie substantielle au nom de la résurgence d'un mythe. Le qualificatif sémantique de l'amputation est aussi approprié ici qu'il est caractéristique du régime. L'archétype classiciste n'ayant pas suffi, on aura eu recours à une manipulation grotesque afin d'assurer un terme au projet.

Qui plus est, il existe même une esquisse tracée par Hitler en 1925 montrant une coupole de type byzantin, bâtiment de facture plus classique par ses proportions. C'est également le Führer qui demande que la coupole du projet de Speer soit exécutée en acier, alors que Speer aurait préféré le granit. On ne peut donc, à la lumière de cela, considérer l'entreprise de ce dernier que flatteuse vis-à-vis de son maître.

En observant une coupe de la Grande Halle on note davantage la relation prédominante au ciel. L'investissement sémantique de Speer paraît ici assez clair : ce «planétarium» invoque d'une manière littérale l'idée d'univers, de centre de l'univers.

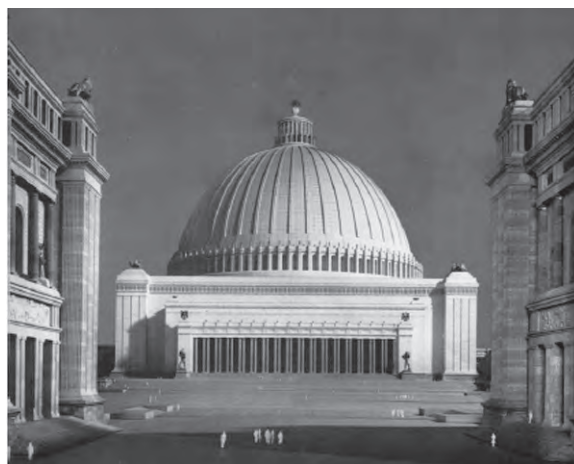
Les conséquences tectoniques de cet acte démesurément wagnérien se lisent ailleurs. Le plan en est révéla-

teur. Un des principes inhérents à la Neue Sachlichkeit sera pour Mies van der Rohe l'efficacité dans l'économie du plan. Mies va évacuer ce phénomène de l'architecture néo-classique que Porphyrios appelle le poché du plan et de la coupe⁹.

Le poché dans le plan de la Grande Halle prend des dimensions hallucinantes. Il s'agit ici du problème classique du poché produit avec l'inscription du cercle dans le carré, par exemple dans la Villa Capri de Palladio, où ce poché est «programmé» par les escaliers.

La matrice paradigmatique transcendante de Vitruve pose le problème de l'équilibre entre ses trois facteurs, tel que nous l'a révélé Bohdan Paczowski dans son texte sur l'architecture post-moderne¹⁰. On pourrait à ce propos formuler l'hypothèse du phénomène des vases communicants, où la surélaboration de l'un des facteurs se fait aux dépens des deux autres.

À la place du cri de l'individu à la lecture que Tafuri nous fait du tableau de Munch¹¹, c'est maintenant le cri du pouvoir qui se manifeste dans la Grande Halle. Ce cri abasourdi du pouvoir se lit autant par l'amputation du paradigme que par l'aspect démesuré du poché. C'est ce poché qui représente le simulacre de vérité dans les termes de Greimas¹², et c'est là le lieu privilégié de la vérédiction. Le faire-paraître-vrai, la production du



4. Prise de vue dans la maquette de Speer sur la Grande Halle: «la coupole sur le socle».

vraisemblable, la construction du simulacre constituent la partie principale de «l'architecture» de Speer. Le poché y est présent à tous les niveaux.

Les souches néo-classiques de son architecture vont par ailleurs amener Speer à utiliser exhaustivement le relief dans la paroi; contrairement à son contemporain, Terragni, qui construit beaucoup sous Mussolini.

Dans la «percée de Hitler» et la formation de l'axe nord-sud, le poché est clairement appliqué en vue de former un espace négatif, l'axe de la promenade glorifiante. Ce poché urbain devient d'autant plus manifeste dans la maquette en trois dimensions de Speer. La lourdeur de cette expression, cette représentation sursaturée de l'État est frappante quand on la compare aux modèles rationalistes élaborés dix ans plus tôt pour la Grossstadt par Hilberseimer.

Cette scénarisation prend des allures plus manifestes quand l'architecture devient un décor théâtral de cérémonies, l'instrument d'un pouvoir, dans le cas par exemple de l'aménagement pour les rassemblements de Nuremberg, dont les constructions paraissent d'ailleurs comme perdues dans le désert. Mais finalement, cette scénarisation à l'échelle du territoire ne prend sens qu'au moyen de l'autoroute, une invention du régime permettant de «télescoper» Nuremberg sur Berlin.

L'autoroute, qui fait partie des «instruments» inventés par le régime, représente un des rares objets dont la nature est tectoniquement révélée, et cela par la force des choses. Sinon, les méthodes d'industrialisation sont monnaie courante dans les années trente en Allemagne;

toutefois, entre un Heimatstil pour le logement, un style néo-classique pour l'édifice public et des structures industrielles pour les usines, le caractère culturellement schizophrénique dont nous parle Frampton¹³ révèle la stratégie populiste du régime qui opère brutalement une rupture entre structure et parure.

LE TRAIT GÉNÉRATIF ENTRE LE PLANIMÉTRIQUE ET LE TECTONIQUE

La Suède ne souffrira pas d'un cataclysme politique comme l'Allemagne mais le vent d'historicisme qui soufflera sur l'Europe va y produire un ramollissement idéologique. La pression politique y sera moindre, les fluctuations moins importantes, tandis que l'histoire y pénétrera de manière plus savante.

Le projet d'extension du Palais de justice de Göteborg est élaboré en parallèle avec ceux de la Bibliothèque de Stockholm, d'une facture classiciste, et du grand magasin Bredenberg, d'une tectonique plus moderne.

Résultat d'une succession d'esquisses commandées dès 1913, on trouve dans le projet final, en somme et en condensé, l'expression d'un travail paradigmatique. Ce projet a souvent été mis en évidence pour sa contribution au travail de la façade, mais ce qui nous intéresse ici c'est l'aspect planimétrique en relation avec son élaboration tectonique.

L'élaboration paradigmatique commence au départ dans le plan : le constat de la cour comme élément cen-



5. Vue frontale de l'Hôtel de ville de Göteborg avec l'extension de Gunnar Asplund.
Le tracé paradigmatique de la façade reflète une réalité du plan

tral se lit dans le fait que c'est la réverbération de celle-ci qui définit la nouvelle partie, les deux étant liées par des plans horizontaux rendant la relation fluide. La trame qui gère l'aspect servant-servi dans l'ancien édifice est reprise dans le nouveau design, autant dans le sens transversal que longitudinal, le tout étant inscrit dans des matériaux modernes. Il en va de même dans le sens vertical : on peut lire la façade de façon plus simultanée.

L'élaboration paradigmatique à partir de l'ancien bâtiment retient la structure classique de la base, de la partie courante et de la corniche. Il y a ensuite une série de transactions par basculement qui conservent un certain alignement horizontal, le tout à l'intérieur d'une trame spatiale régulatrice qui gère une hauteur sous plafond standardisée. Asplund atteint là un niveau d'interprétation paradigmatique longtemps inégalé, où le trait génératif entre le typologique et le tectonique est manifeste et exemplaire.

LA DISTORSION HISTORIQUE AUJOURD'HUI : pour une tectonique critique

Une raison bien précise motive ce regard rétrospectif sur deux exemples de l'architecture, deux exemples bien connus de son histoire. Les années trente se caractérisent par une mutation économique et sociale qui a occasionné un rétrécissement de l'avant-garde – et même une extermination dans certains cas.

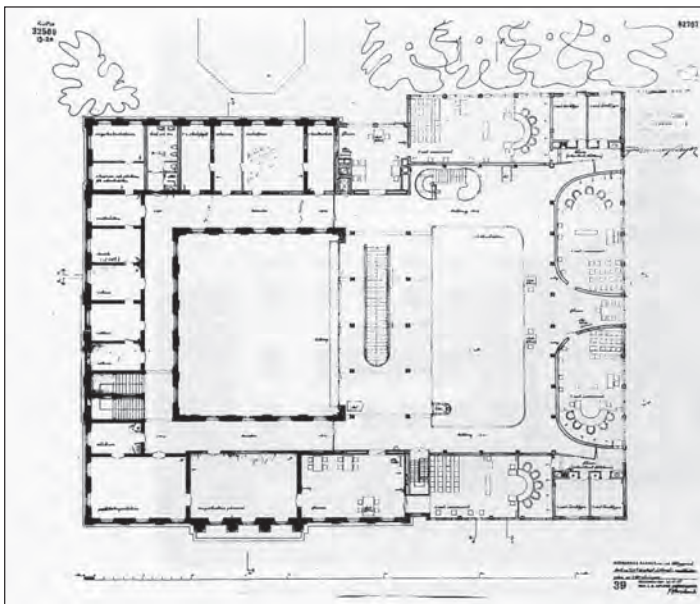
La distorsion que le politique produit en architecture n'a pas toujours été néfaste. En témoigne le démontage de ces deux projets examinés ici. Nous avons

vu ailleurs¹⁴ comment Le Corbusier avait sémiotisé le langage architectural dans la décennie précédente en appliquant ses entités minimales de façon binaire.

Cette quasi-disparition de la symbolique peut paraître, à première vue, comme un fait accompli mais la crise des années trente fait la preuve du contraire. La politique populiste d'un nationalisme naissant imposa aussitôt des mesures visant à sécuriser le peuple, autant par l'antisémitisme que par le recours à une certaine imagerie populaire cherchant l'évidence du message et par le retour à un niveau symbolique sous forme d'un classicisme, d'une représentation figurative.

Au début des années soixante-dix, après vingt-cinq ans de modernisme d'après-guerre, lors d'une récession économique, on a assisté à un retour de la figuration dans les arts; en architecture, ce fut un retour aux formes symboliques. Dans l'architecture qui aujourd'hui déferle sur nos paysages, il semble se dessiner un retour du poché. De nouveau la scission entre parure et structure.

Aujourd'hui la réponse ne peut pas résider dans le rejet radical du passé mais, au contraire, dans une attitude tectonique critique : comment réinterpréter le passé et trouver sa relation signifiante au plan de l'usage et au plan technique. Les architectures de Carlo Scarpa et Josef Paul Kleihues peuvent nous en offrir des exemples.



6. Plan du rez-de-chaussée du projet. La réitération planimétrique de l'ancienne partie vers la nouvelle produit une fluidité étonnante dans la travée du centre.

1. Michelis, P. A., *L'Esthétique de l'architecture*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 34.
2. Adorno, T., *Autour de la théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 12.
3. Greimas, A. J., *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 307.
4. Benjamin, W., *Oeuvres*, Paris, Denoël, 1971.
5. Anderson, S., «Modern Architecture and Industry : Peter Behrens, the AEG and Industrial Design», dans *Oppositions*, no 21, New York, été 1980, p. 83-86.
6. *Loc. cit.*
7. Voir à cet effet les lettres jusqu'alors inédites de Hitler dans l'ouvrage d'Angela Schönberger, *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer*, Berlin, Gebr. Mann, 1981.
8. Krier, L., *Albert Speer*, Bruxelles, AAM, 1985, p. 46.
9. Porphyrios, D., *Sources of Modern Eclecticism*, London, Academy Editions/St. Martin's Press, 1982, p. 22.
10. Paczowski, B., «Classical Split», dans *Architectural Review*.
11. Tafuri, M., *Projet et utopie*, Paris, Dunod, 1979, p. 5.
12. Greimas, A. J., *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 110.
13. Frampton, K., *Modern Architecture*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 217.
14. Bergmann, B., «Éléments pour une ville : L'armée du Salut, - incisions dans d'autres projets», dans *Silo*, no 4, printemps 1989, p. 36.

ESSAI SUR LES RAPPORTS DE LA CRITIQUE ET DU ROMAN [1937*]

HENRI LEFEBVRE

NÉCESSITÉ D'UNE CRITIQUE OBJECTIVE

«Tout critique est un créateur manqué» ont dit les romantiques. Cette opposition entre la pensée critique et la pensée créatrice conduit à une dangereuse dissociation de l'intelligence et de la vie. Ce n'est pas de trop penser et de trop comprendre que souffrent les hommes et les peuples; seuls le prétendent ceux qui ont intérêt à ce que les hommes et les peuples ne pensent point et se précipitent vers la «vie» élémentaire et indifférenciée, vers les prétendues «intuitions» raciales, telluriques ou cosmiques. Et ce n'est pas la lucidité critique qui est un symptôme de décadence, mais bien l'effroi, le recul devant la pensée, ses exigences et ses responsabilités.

Dans la tradition française, les grands créateurs ont été de grands critiques : Rabelais, Montaigne, Diderot, Stendhal... Ils ont pensé critiqueusement dans tous les domaines. Nous savons par cette longue expérience que l'intelligence n'est dissolvante que pour ce qui doit périr et que l'accord de la lucidité et de la vie définit l'esprit. L'essai critique est depuis Montaigne une des formes les plus originales de notre littérature. Peut-être faut-il le rappeler à un moment où l'on semble identifier littérature et roman. La critique littéraire est entrée dans les «grands genres»; elle n'est pas nécessairement une littérature de second ordre, une littérature sur la littérature. Le critique doit avoir une fonction dans la culture comme l'intelligence en a une dans la vie, dans toute invention, et dans le lyrisme lui-même.

On attend beaucoup du critique : un jugement sur les thèmes et sur le style, sur l'époque et sur les auteurs; un jugement à la fois sévère et compréhensif, un triage des idées et des œuvres. Le critique littéraire doit être aujourd'hui un témoin rigoureux, un défenseur de valeurs que l'inventeur lyrique ou romanesque ne perçoit pas toujours nettement. Il doit raccorder le tempérament et l'expérience des romanciers et des poètes avec la totalité de l'expérience sociale et humaine. Sa fonction est ainsi proche de celle du philosophe et du critique social.

Or, il faut avouer que la critique littéraire (et la critique idéologique en général) répond rarement à ce qu'on attend d'elle. Parfois le critique se contente de donner, comme un professeur, une note et une lourde appréciation. Plus fréquemment, il est un homme de goût qui intercale sa personnalité entre les auteurs et le public et qui fait part un peu naïvement à ce public du rapport tout subjectif qui s'est formé entre lui et les

inventeurs littéraires. Son autorité se fonde alors sur sa finesse, sa sensibilité, qualités accidentelles et individuelles. Le compte rendu ou l'œuvre critique ne sont pas situés sur leur plan spécifique et indépendant, celui de l'intelligence consciente de ses fonctions et de ses valeurs. Le critique est parfois «aimé» du public. On lui fait confiance; il est alors condamné à ne rien apporter que d'inoctensif et à refléter les goûts de ceux qu'il devrait guider au risque de les offenser quelquefois.

La critique littéraire dans son ensemble oscille entre un impressionnisme subjectif (formule d'ailleurs agréable) et un dogmatisme de mauvaise humeur qui juge et tranche au moyen de valeurs toutes faites, morales ou politiques, extérieures à la littérature comme telle. Cependant sa tâche est beaucoup plus vaste. Le problème se pose ainsi : fonder objectivement la pensée critique sans la soumettre à un dogmatisme, en la rattachant peut être à une conception générale, tout en lui laissant sa liberté et sa souplesse. Il faudrait dépasser la manière toute subjective de juger, le dogmatisme moral (dont M. Massis est un si curieux exemple) et, enfin, le schématisme idéologique issu de Taine et que l'on confond encore si souvent avec le matérialisme dialectique. D'après cette théorie, l'œuvre d'art est l'«expression» d'un temps ou d'un groupe. Le critique juge d'après le rapport qu'il croit trouver entre ce qu'il connaît de ce temps ou de ce groupe, et l'œuvre qu'il examine. Un tel schéma mène au pédantisme. Le critique n'est lui-même conscient que d'une partie de la réalité de son temps et de sa culture. Il sera toujours tenté de confondre ses aspirations limitées avec celles de son époque. Il négligera ce qu'il y a de spécifique dans l'art en général et d'unique dans toute œuvre d'art. La question, en effet, n'est pas d'«expliquer» une œuvre par le temps et le lieu; elle est au contraire de savoir pourquoi et comment, de préoccupations et de faits qui étaient les mêmes pour beaucoup d'hommes dans une époque et un lieu donnés, un homme unique a tiré une œuvre unique.

La critique «impressionniste» ne porte que sur la forme de l'œuvre, sur sa valeur purement littéraire. Le contenu lui échappe, et la signification de ce contenu. Elle s'occupe du style, de la construction, éléments spécifiquement littéraires mais formels. Pourquoi Julien Sorel est-il un personnage représentatif d'une époque? Pourquoi cette époque s'est-elle «exprimée» dans le Rouge et le Noir? Enfin et surtout pourquoi ce roman garde-t-il pour nous tant d'intérêt? À quoi correspondent en nous les thèmes stendhaliens? Ces questions ne

* Article paru dans le no 48 de la revue **Commune** en août 1937 (pages 1472-1483); voir la postface de Michel Trebitsch (p. 111).

peuvent même pas être posées lucidement par la critique impressionniste.

La critique dogmatique porte davantage sur le contenu. Elle discerne et juge les thèmes, et elle a raison; mais elle tend à négliger l'élément spécifiquement littéraire. D'ailleurs la forme et le contenu sont malaisément séparables. Pourquoi tel thème a-t-il été choisi par tel écrivain? Pourquoi est-il devenu l'élément concret de telle œuvre? La critique dogmatique ne peut répondre qu'au nom d'une liste établie une fois pour toutes des thèmes qu'elle concède à la littérature. Pareil procédé peut mener aux plus comiques appréciations. Julien Sorel peut être jugé par un critique de droite comme un renégat de la religion, et comme un ambitieux sans scrupules, «représentant de la bourgeoisie montante», par un critique de gauche. Ce qui n'est peut-être pas faux, mais n'épuise certainement pas la question!

Il faut remarquer que les «impressionnistes» comme les «dogmatiques» acceptent empiriquement les formes littéraires sans se demander la raison de leur genèse et de leur succession. Le roman est apparu avec la fin de la féodalité et l'ascension de la bourgeoisie européenne. Ne peut-on tirer de ce fait certaines indications sur la nature de ce genre littéraire, sur son sens et son avenir, sur les transformations possibles de la forme romanesque? La pensée critique dans son ensemble ne paraît pas avoir pris nettement conscience de ces questions.

ESQUISSE D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

Une véritable critique objective doit porter un jugement au nom de «valeurs». Ces valeurs ne peuvent être uniquement littéraires et formelles. Elles ne peuvent pas non plus être extra-littéraires. Reste qu'elles représentent la jonction et l'unité de l'activité littéraire avec les autres formes de l'activité humaine.

Pour fonder l'intelligence critique dans le domaine littéraire, il faut cesser d'isoler la littérature; il faut considérer l'œuvre comme un cas particulier – privilégié peut-être – de la conscience, ou plus exactement de la prise de conscience et de la conquête de l'homme par lui-même. Cette conquête et cette conscience ont traversé des moments successifs : des époques, qui ont déterminé les œuvres. Mais chacun de ces moments fut un enchevêtrement très complexe d'idées, de sentiments, d'événements et d'interprétations. Les masses, les peuples, les groupes ont joué un rôle essentiel; mais aussi les problèmes et conflits propres à ces individus particuliers qui prennent plus que d'autres conscience des problèmes et des conflits généraux. L'œuvre d'art, étant unique, ne peut être l'«expression» automatique d'une époque. Il faut la considérer comme une réponse donnée par un homme défini, dans des circonstances définies, aux problèmes de son époque. Réponse unique, mais impossible à isoler. Solution plus ou moins consciente, plus ou moins valable, mais toujours fondée sur l'enchevêtrement des contradictions et des conflits

qui posent les problèmes et stimulent le mouvement de la pensée, de l'activité, de la conscience.

L'œuvre d'art n'exprime pas une réalité immobile et donnée, mais une réalité mouvante et problématique : un effort vers l'être et vers la conscience.

Il faut donc réintégrer l'œuvre littéraire (et l'œuvre idéologique en général) dans l'ensemble des rapports humains et dans le mouvement accidenté de cet ensemble. Peut-être pourrions-nous alors fonder la pensée critique sur une «phénoménologie» de la conscience, c'est-à-dire sur une étude des conditions dans lesquelles les faits – les contenus sociaux et humains – sont élevés à cette forme supérieure de la conscience qu'est la littérature. La conscience est toujours conditionnée. Elle est «prise de conscience» de quelque chose qui existe déjà : le corps, la vie, le monde, l'action et les rapports humains. Cette phénoménologie matérialiste éluciderait les conditions dans lesquelles ce phénomène de la conscience apparaît et prend une valeur, une efficacité supérieures qui font de lui quelque chose d'essentiel et d'infiniment précieux, un élément de vie plus haute et de culture.

Elle comporterait une étude de l'art et de la littérature, une étude des philosophies, des idéologies sociales. Tous ces éléments de la conscience sont distincts, mais liés – en connexion, mais sans confusion. La «phénoménologie» ainsi définie s'efforcerait de ne sauter aucun chaînon de cette connexion et d'atteindre ainsi à la fois le contenu et la forme des œuvres tout en portant un jugement sur leur signification et leur valeur dans le mouvement d'ensemble. Elle devrait même contribuer, pour le présent, à dégager des types, des normes valables de l'activité créatrice. Une telle recherche aurait une portée explicative. Bien entendu l'achèvement de l'explication ne saurait être considéré que comme une limite impossible à atteindre. La recherche doit tenir compte d'un nombre indéfini de faits et d'éléments, car la véritable œuvre d'art et de pensée plonge dans l'ensemble de la vie humaine et comporte une volonté de conscience et de totalité.

L'idée d'expression est devenue un lieu commun. On dit couramment que telle œuvre est l'expression de telle préoccupation ou de tel groupe social. Il faut ici approfondir l'exégèse de ce lieu commun littéraire, qui trouble la pensée critique parce qu'il semble apporter une explication et une méthode d'appréciation des œuvres.

La pensée critique doit être «déterministe» – toute œuvre, toute conscience sont conditionnées – mais elle ne doit pas être fataliste. Il n'est pas du tout prouvé qu'à une époque donnée ou dans un groupe donné, tout ce qui pouvait être dit l'a été par les écrivains et les artistes de cette époque ou de ce groupe. Il n'est jamais prouvé que ce qu'ils ont dit ne pouvait l'être autrement. En d'autres termes, l'idée d'expression est une idée confuse et unilatérale qui laisse croire à un rapport beaucoup trop simple entre les faits et les œuvres, entre les contenus, les thèmes, les inventions. L'invention littéraire comporte une audace et un risque.

On peut toujours passer à côté d'une expression plus profonde ou plus complète de la réalité. On ne peut jamais tout dire, et il faut parfois symboliser ce qu'on ne peut directement représenter. Et puis il reste tout ce qui n'a pas été dit : une immense matière, un immense contenu qui, pour des époques entières, a été perdu et que l'on s'efforce de reconstituer à partir de témoignages fragmentaires.

L'expression est une activité, un choix. Le contenu des œuvres d'art fut le contenu social et humain des différentes époques. Mais il faut s'attendre à ce que celui-ci déborde infiniment celui-là. L'idée d'expression laisse croire à un rapport fatal et sans lacunes. Elle néglige la liberté, la biographie originale de l'inventeur. La conscience littéraire est une forme très haute et particulièrement réussie de la conscience humaine; mais elle semble avoir été et être encore pour ainsi dire sporadique. Cette idée libère la pensée critique que la notion d'expression soumettait à un rapport figé, établi une fois pour toutes.

Plus profondément la conscience de l'écrivain a saisi le contenu, plus riche, plus complexe, plus essentielle est l'œuvre. Il en résulte que l'œuvre de génie est plus déterminée que l'œuvre superficielle, tout en étant plus profondément libre. Pour la pensée dialectique, suivant l'admirable formule de Hegel, la liberté et la détermination – l'invention et le contenu réel – ne s'opposent pas. L'œuvre de génie est plus explicable que l'œuvre sans génie. Ceci contre la critique impressionniste. Elle est en même temps une saisie profonde et originale – et libre – d'éléments restés jusque-là inconscients, par un individu unique, par une conscience particulièrement vaste et active, capable de percevoir de multiples aspects contradictoires de la vie. L'œuvre de Cervantes est plus profondément fondée dans la vie réelle que les romans de chevalerie avec leurs châteaux fantastiques, leurs magiciens, leurs prodiges, et toutes leurs imaginations. Et c'est elle qui est une libre création.

La conscience est invention autant qu'expression. L'expression dit ce qui est. Mais le réel est inépuisable. D'ailleurs la conscience – même biologiquement – ne jaillit que là où il y a danger, obstacle, conflit, donc problème et dépassement. Il ne faut pas rattacher la littérature au simple besoin de «dire» les choses, fut-ce pour le plus vaste public. Le mouvement n'est pas seulement dans le passage des faits aux mots. Il faut que ces faits, sociaux ou psychologiques, recèlent en eux-mêmes une exigence, une tendance, une question. La prise de conscience est, en même temps, conscience du problème et conscience de la solution qui s'ébauche dans les termes du problème. L'œuvre littéraire originale est ainsi beaucoup plus qu'une expression : elle est un acte, une recherche vitale, une prospection. Elle propose une certaine solution aux problèmes de la vie. Par exemple un certain type de vie, de rapports de l'homme avec la nature ou les autres hommes ou lui-même, un certain accomplissement de l'homme individuel ou social. C'est ainsi que l'œuvre littéraire se situe dans le drame de la vie et peut être jugée.

L'idée d'expression limite au présent et à l'accompli le contenu de la forme littéraire. Mais comme toute conscience, la lucidité de l'écrivain est fondée sur le présent, et aussi sur autre chose : le passé, l'avenir, le mouvement qui traverse le présent. L'écrivain ne peut se délivrer immédiatement de survivances qui sont en lui, dans son vocabulaire, dans les formes de syntaxe et de pensée dont il doit se servir. L'écrivain se définit même parfois comme étant l'homme qui ne liquide pas les survivances par une critique extérieure et idéologique et qui d'ailleurs ne les accepte pas, mais ne s'en délivre qu'en les vivant jusqu'au bout par l'imagination – en démontrant ainsi leurs contradictions et leur incompatibilité avec le présent. Immergé dans la vie, il s'obstine à en suivre tous les détours. Il refuse de s'en dégager, en devenant comme le philosophe et le critique un regard sur la vie. N'est-ce pas en ce sens qu'il faut lire Dostoïevski et qu'il garde pour nous toute sa valeur? Mais le philosophe et le critique peuvent aussi avoir leur mot à dire sur ces survivances...

La lucidité de l'écrivain est aussi l'expression de la vie accomplie, des conflits résolus, de l'être réalisé. Elle peut être également une tension vers l'avenir, vers la réalisation de lui-même et de l'homme tel qu'il peut la pressentir, étant donné ce qu'il est et ce que sont ses conflits. Ainsi Stendhal s'est conquis en se proposant des figures romanesques de lui-même, de sa volonté, de son idée du bonheur et de l'amour. Il était parti de multiples contradictions qui firent la richesse et le tourment de sa vie et qu'il cherchait à surmonter, aristocrate d'aspiration et républicain de convictions – jacobin et admirateur de Napoléon – solitaire et amoureux de l'amitié et de l'amour, volontaire et spontané...

L'idée de la délivrance se retrouve dans la littérature critique aussi souvent que celle d'expression. D'après l'«expressionnisme» on écrit pour dire ce que l'on est et le disséminer autour de soi. D'après la théorie de la délivrance, on s'exprime pour ne plus être ce qu'on était : pour s'en débarrasser et pour éluder un tourment. Mais veut-on se délivrer de ce qu'on est simplement pour ne plus l'être? Et n'est-ce pas presque nécessairement pour conquérir une réalité nouvelle? L'idée de délivrance s'applique à ces survivances que tout homme emporte en lui et dont il souffre confusément. Elle n'est qu'un élément de l'idée essentielle du dépassement. La délivrance de l'écrivain est un aspect d'un effort beaucoup plus humain et complexe par lequel il recherche la solution aux problèmes généraux de l'être humain, aux problèmes particuliers et concrets de son temps et de son être. Par l'imagination il anticipe; il réunit dans la fiction les éléments réels, mais dispersés, de la vie humaine. L'œuvre valable semble être toujours une tentative d'accomplissement et de plénitude. La solution proposée peut n'être que partielle, ou dépourvue de sens pour les autres hommes, ou même inacceptable. C'est quand même une solution que l'on propose. Il arrive que l'écrivain comble par une illusion les déficiences de la vie. Il lui arrive de chercher dans l'invention littéraire une compensation et une consolation. Il témoigne encore par là du problème qu'il pose et cherche à résoudre : le

problème total de la vie et de la mort.

Si l'invention, la fabulation servent à prospecter le réel et le possible, comme un organe qui s'avance vers l'avenir en suivant les lignes de force qui partent du présent, l'invention et la fiction sont plus réelles que le réel immédiat. Le grand réalisme – celui de Stendhal par exemple – s'est toujours intégré la fantaisie, l'imprévu, le lyrisme personnel.

Lorsque la fable se retourne contre le réel qu'elle enveloppe, lorsque l'invention est destinée à masquer ce réel et que la part de magie s'accroît dans l'œuvre au détriment de la part de conscience, alors seulement l'invention devient mythologie en cessant d'être volonté de conscience et d'être.

LA FORME ROMANESQUE ET SES CARACTÈRES

L'épopée présente les gestes d'êtres fortement particularisés : Achille, Roland. Le chant épique accompagne la jeunesse de l'humanité : l'époque patriarcale, où les rapports personnels et directs sont la règle. Le style et le rythme épiques supposent la simplicité et la fraîcheur des sentiments. Il n'existe pas encore de rapports indirects et complexes entre les hommes, et l'individu ne se distingue pas encore de la communauté. Le type épique n'est donc pas individuel au sens moderne du mot; c'est un type générique. Il n'est pas proposé dans une fiction, mais présenté comme accompli. Le poète épique ne croit pas inventer; il raconte des événements et suppose toujours la foi complète de l'auditeur dans le merveilleux qui se mêle avec simplicité aux détails de la vie patriarcale ou guerrière.

La coïncidence est frappante entre la décadence de la féodalité et celle de la forme épique – entre le développement de la bourgeoisie et celui de la littérature romanesque.

La dissolution de la communauté médiévale s'accompagne de formes intermédiaires : nouvelles et contes moraux, épopées burlesques, romans de cape et d'épée. Le roman proprement dit n'apparaît qu'au XVII^e siècle, et c'est un roman bourgeois. On n'a pas donné jusqu'ici aux réalistes du XVII^e siècle (Sorel, Furetière, Scarron) la place qu'ils méritent dans l'histoire de la littérature française. Ils ont eu pour la première fois l'idée de raconter les faits de la vie d'un individu déterminé : un écolier, un procureur, un comédien, tels qu'on peut les rencontrer. Ils ont pour la première fois considéré un tel récit comme intéressant.

La contribution de l'aristocratie à la littérature romanesque est certainement très grande. Le premier roman parfaitement réussi fut la Princesse de Clèves. L'aristocratie apporta ses sentiments raffinés, sa lucidité; l'analyse psychologique se forma dans les salons. Cependant les genres aristocratiques furent les maximes et les portraits, la littérature épistolaire et les mémoires. Les premiers romans au sens moderne du mot furent écrits

par des bourgeois pour des bourgeois, avec une verve réaliste et populaire, car, à ce moment, la bourgeoisie faisait encore partie du peuple. On peut penser que l'aristocratie ne s'intéressait à la littérature romanesque que dans la mesure où elle était influencée par la bourgeoisie et où ses valeurs traditionnelles ne suffisaient plus aux individualités que libérait son déclin.

La forme romanesque disparaît avec la réaction féodale du début du XVIII^e siècle. Elle réapparaît lorsque la bourgeoisie rentre avec un éclat grandissant sur la scène sociale et politique. Elle s'épanouit après la Révolution, lorsque la bourgeoisie triomphe.

Mais l'analyse ne peut en rester là. Quel est le rapport exact entre ces deux termes : «bourgeoisie» et «roman»? Quelles sont les caractéristiques concrètes de la vie bourgeoise?

La période bourgeoise est caractérisée d'abord par la dissolution de la communauté médiévale. La division du travail s'étend; les professions et les individus se différencient; l'individu lui-même s'oppose aux autres individus, s'isole; il peut se croire distinct de la société en ignorant que c'est la structure même de cette société que d'être constituée de groupes d'individus qui se croient isolés – et que les thèmes de l'isolement sont encore déterminés par cette structure sociale.

Au cours de cette différenciation, la société se diversifie; les relations sociales, tout en devenant plus vastes et plus variées, deviennent indirectes; elles ne sont plus des relations immédiates de personne à personne, mais des relations indirectes, par l'intermédiaire de choses (l'argent), d'institutions ou d'abstractions. Dans ces conditions, des problèmes nouveaux se posent à cet individu moderne – parce qu'il est devenu problème pour lui. Il réclame une image de lui-même, qui ne lui est plus fournie par la communauté religieuse. Il désire trouver une idée de son rapport avec les autres hommes et la société; ou bien une théorie de sa solitude et de son tourment. Il attend une vue d'ensemble des caractères et des destins individuels, une représentation concrète de l'ensemble social. Enfin et surtout il exige une solution vivante de son problème intérieur. Il se sent déchiré entre le réel et l'idéal, entre sa conscience privée et sa vie publique, entre la vie humaine et les rapports extérieurs et cruels. Il veut savoir comment il vit et comment il faut vivre et réclame à la fois une lucidité et un type exemplaire.

Une seule forme de culture et d'art correspond à ses exigences, et c'est précisément la forme romanesque. Tel semble être le secret de l'intérêt passionné que suscitent les personnages de roman. Le romancier éclaire l'individu moderne sur lui-même et lui fournit des modèles de sentiments et de vie. Rousseau a rendu lucide la solitude de l'individu et a posé le problème de son accord avec la nature et l'humain. Stendhal a proposé des solutions aux problèmes de l'action et de l'être; et Balzac a voulu expressément donner une représentation de l'ensemble social.

Les thèmes, les contenus de la forme romanesque ont été d'essence bourgeoise. Mais les problèmes généraux de la littérature romanesque dépassent l'ordre et le désordre bourgeois. Il s'agit, en effet, du problème de l'homme et plus précisément encore du problème de l'individu humain. Or, ce problème est destiné à se poser avec une acuité toujours croissante. Le socialisme n'est pas un ordre de choses dans lequel les interrogations humaines disparaissent par miracle. Il est au contraire une époque nouvelle, dans laquelle les problèmes spécifiquement humains de la vie, de l'amour, de la connaissance et de la mort sont enfin directement abordés et résolus dans une expérience vivante et lucide.

L'isolement des individus ne peut être supprimé immédiatement. Même pris dans la masse et le peuple, l'individu moderne garde en lui des zones de tourment et de trouble solitude. Il cherche à vivre pour lui; il l'espère. Il reste déchiré entre le réel et le possible, la vie et le rêve, la pensée et le sentiment, l'amour et l'action. La figure d'ensemble de la société se rapproche et s'éclaircit lorsque disparaissent les fétiches : les institutions mensongères, les intermédiaires abstraits entre les hommes et les groupes, la puissance mystérieuse de l'argent. Mais en même temps cette société se diversifie, s'amplifie et se différencie indéfiniment. L'individu continue donc à réclamer une image vivante de ses contradictions, de son destin. Il veut toujours savoir comment on vit et comment il faut vivre. Lui proposer une image de lui-même dans la nouvelle communauté humaine reste une fonction essentielle de la culture.

La forme romanesque, après avoir dépassé certains thèmes et certains contenus, continue donc à être valable

parce qu'elle seule peut répondre à ces exigences. Elle reste une véritable méthode de recherche créatrice, de prospection de la vie.

Ainsi peuvent se préciser les notions de réalisme, d'humanisme littéraire, de critique positive.

Le réalisme – il n'est jamais inutile de le répéter – ne peut être défini par la description ou l'expression de l'accompli. Il doit envelopper toute la réalité humaine, avec ses conflits, son mouvement et sa tension. Il est donc très libre et inclut la fantaisie et la poésie. Le réalisme ainsi défini s'oriente vers le socialisme non pas parce qu'il emprunte des thèmes à une doctrine, mais parce que le socialisme est fondé sur les réalités humaines et qu'il est l'effort pratique vers la solution des problèmes. Ce réalisme devient «dialectique» du dedans, par la conscience des conflits et du mouvement profond de la vie.

L'imagination réaliste est un moyen de pénétrer le réel. Le passage du réel immédiat à la fiction est précisément celui de la conscience limitée à une conscience plus profonde – du destin subi à l'action efficace – des contradictions vécues aux solutions pressenties.

La pensée critique peut alors poser des valeurs objectives sans dogmatisme. L'unité de la littérature et de la vie est la première de ces valeurs; c'est-à-dire l'idée d'une littérature dynamique et active, qui saisit autre chose que les caractères extérieurs et statiques de la vie: ses exigences essentielles. La pensée critique peut en tirer un critère précis et souple pour juger les fictions et dégager le sens et l'apport valable des œuvres.

POSTFACE

Michel TREBITSCH, C.N.R.S., Paris

Henri Lefebvre n'a que peu publié aux éditions du P.C.F. et n'a donné que deux articles à **Commune**, celui-ci, en 1937, et, en 1939, «Stendhal ou le problème moderne de l'individu»¹, en partie par souci tactique, comme l'annonçait une lettre à Norbert Guterman : «Si tu es pour une politique de présence, nous pourrions collaborer à **Commune**. Mais sous quelle forme? **Commune** n'est plus marxiste... Un article sur Pascal? sur Stendhal? très littéraire...»². Une intervention dans le champ littéraire peut prêter à moins de controverses, alors que Lefebvre est marginalisé philosophiquement et même politiquement³. Il a en outre une expérience personnelle de l'écriture – romanesque, théâtrale, poétique – restée en majeure partie à l'état de projet, mais profondément liée chez lui à une volonté de faire éclater les frontières

du genre philosophique⁴. Il vient d'ailleurs de collaborer au **Mauvais temps**, le second roman de sa compagne Henriette Valet, elle-même liée au groupe Poulaille⁵. Cet intérêt pour le courant populiste comme ses autres choix littéraires du moment, Malraux, **le Sang noir** de L. Guilloux, contre l'écriture «classe contre classe» de Nizan⁶, contribuent à indiquer que son article, conçu comme une «esquisse d'une phénoménologie de la littérature», est aux antipodes de la théorie du réalisme socialiste alors en train de s'imposer. Car c'est bien ce qui est en jeu quand, rejetant d'un même mouvement l'impressionnisme subjectif, le dogmatisme qui tranche selon des valeurs «extérieures à la littérature comme telle» et «le schématisme idéologique issu de Taine et que l'on confond encore si souvent avec le matérialisme

dialectique», il propose une définition bien à lui du réalisme qui ne peut se restreindre à «la description ou l'expression de l'accompli».

À cette date, Lefebvre ignore évidemment Bakhtine ou Goldmann, et il a à peine entendu parler de Lukács; en revanche il a lu et travaillé l'*Esthétique* de Hegel, dont il s'apprête à publier les *Morceaux choisis*⁷. Comme Lukács, Lefebvre fonde sa propre esthétique, à partir de Hegel, sur la catégorie de la totalité, lorsqu'il refuse d'isoler le fait littéraire et considère l'œuvre comme un cas particulier de la conscience «ou plus exactement de la prise de conscience et de la conquête de l'homme par lui-même». En affirmant que l'œuvre n'est pas l'«expression» d'un temps ou d'un groupe, il rejette implicitement la théorie du «reflet» et s'approche des concepts de «vision du monde» et de «conscience possible», tels qu'on les trouve chez Lukács et Goldmann, lorsqu'il parle «conscience littéraire» et définit l'œuvre comme un acte qui comporte «une audace et un risque». On pourrait insister sur d'autres rapprochements, comme l'ébauche d'une théorie de la critique, destinée à émettre des jugements de valeur scientifiques, et conçue comme un genre littéraire en soi, appartenant de plein droit à la création. Mais c'est certainement l'appel de Lefebvre à élaborer une genèse des formes littéraires qui est le plus empli de résonances. Venue de Hegel, l'opposition entre l'épopée, qui renvoie à l'époque patriarcale où «l'individu ne se distingue pas encore de la communauté», et le roman, qui renvoie à l'époque bourgeoise et au problème de l'individu, est caractérisée dans des termes presque identiques à ceux de Lukács dans *la Théorie du roman*, et l'insistance sur le criticisme du roman est très proche du célèbre chapitre de Bakhtine sur «Récit épique et roman», voire des définitions du «monologique» et du «dialogique» chez Kristeva⁸.

C'est dans cette perspective aussi qu'il faut comprendre l'intérêt particulier de Lefebvre pour Stendhal. Friedmann vient précisément de lui refuser, pour la nouvelle collection «Socialisme et culture» des Éditions sociales internationales, un Stendhal «qui n'est pas un classique socialiste, n'est-ce pas»⁹. Dans son article de 1939, lorsqu'il oppose aux individus balzaciens bien définis, «engagés dans la matière sociale», l'individu stendhalien qui «tente au contraire de se dégager du «milieu» social dans lequel il s'est formé, et doit être compris du dedans», Lefebvre rompt là encore avec la vision orthodoxe de la littérature classique qui, cherchant à replacer le réalisme socialiste dans l'héritage national,

érige en modèle le réalisme balzacien¹⁰. Surtout, Lefebvre ne conçoit cet article, comme celui sur Stendhal, que comme des «monographies préparatoires» à un travail proprement philosophique beaucoup plus vaste sur l'individu et la conscience. Un an après la publication de *la Conscience mystifiée*, qui construisait une théorie de la «mystification» à partir des concepts marxistes d'aliénation et de fétichisme, Lefebvre et Guterman sont lancés dans un projet, jamais achevé, sur «la conscience privée», qui entre lui-même dans une interrogation générale sur une théorie marxiste de la connaissance¹¹. En expliquant en quoi le romancier peut éclairer l'individu moderne sur lui-même, Lefebvre résume ici assez clairement les enjeux de ce projet. L'individu moderne est devenu «problème» pour lui-même, «il se sent déchiré entre le réel et l'idéal, entre sa conscience privée et sa vie publique» et, parmi les diverses formes de prise de conscience, la forme romanesque «reste une véritable méthode de recherche créatrice, de prospection et de vie». Cette foi dans la fonction révolutionnaire de l'art est, chez Lefebvre, comme l'écho assourdi des espérances avant-gardistes des années 1920.

-
1. Articles parus respectivement dans *Commune*, no 48, août 1937, p. 1472-1483; et no 69, mai 1939.
 2. Lettre du 14 janvier 1936, Guterman Papers, Box 1, Butler Library, Columbia University, New York.
 3. Cf. notre article «Philosophie et marxisme dans les années trente : le marxisme critique d'Henri Lefebvre», à paraître dans *L'Engagement des intellectuels dans les années trente*.
 4. H. Lefebvre, *Le Temps des méprises*, Paris, Stock, 1975, p. 9-16.
 5. *Ibid.*, p. 51. H. Valet, après *Madame 60 bis* publié chez Grasset en 1934, publie en 1937 *Le Mauvais Temps*, toujours chez Grasset. Sur la participation d'H. Lefebvre à la rédaction, voir aussi ses lettres à N. Guterman, Guterman Papers, passim.
 6. *Ibid.*, en particulier lettre du 21 avril 1936.
 7. H. Lefebvre et N. Guterman, «Introduction» aux *Morceaux choisis de Hegel*, Paris, Gallimard, 1938.
 8. Cf. G. Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, p. 31-48; M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 444-473; J. Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 97 sq.
 9. Lettre à N. Guterman, 31 mars 1936.
 10. *Article cité*.
 11. Cf. en particulier H. Lefebvre, *La Somme et le reste*, t. 2, Paris, La Nef, 1959, p. 555-558.

LES COLLABORATEURS...

BÖRKUR BERGMANN

Börkur Bergmann est diplômé architecte de l'Unité Pédagogique d'Architecture No 1 de l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts à Paris. Il a poursuivi des études au sein du Groupe d'Études Sémio-linguistiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris. Après une expérience professionnelle en Islande, en France et au Canada, il est professeur au Département de design de l'Université du Québec à Montréal depuis 1983. Membre fondateur du Studio Cube, il fait partie du comité de rédaction de la revue **Silo**.

PAUL BLETON

Paul Bleton est professeur à la Télé-université, à Montréal; il y développe des cours de littérature, de linguistique, de rédaction et de communication. Il s'intéresse actuellement aux genres littéraires de grande consommation et travaille notamment à une histoire du roman d'espionnage français.

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

Jean-François Côté complète présentement un doctorat en sociologie à l'Université York à Toronto sur la question des différents modèles de communication présents au sein de la problématique de la socialité dans la société américaine contemporaine. Il s'est joint à l'équipe du CÉRAT à l'automne 1987, et travaille à la caractérisation de l'esthétique romanesque du réalisme social américain des années trente.

JEAN-PIERRE DENIS

Docteur en littérature, chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal. A publié divers articles, notamment sur la «glossolalie» et la poésie sonore. Prépare actuellement un ouvrage sur le «langage exploré» chez le poète et dramaturge Claude Gauvreau.

SIMON HAREL

Professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, il s'intéresse présentement, d'un point de vue psychanalytique, à la dynamique de l'écriture réparatrice - et à la représentation du maternel - dans le discours littéraire. A publié des articles sur le corpus québécois contemporain, les rapports entre psychanalyse et littérature, et les «stratégies créatrices» des écrivains du mouvement surréaliste. Son essai sur le cosmopolitisme dans la littérature québécoise vient de paraître (1989) aux Éditions du Préambule dans la collection «L'Univers du discours».

FRANÇOISE LE GRIS

Professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal depuis 1980. Elle a terminé une thèse de doctorat à l'Université de Paris 1 - Sorbonne en 1977 sur l'œuvre de Wols et l'abstraction lyrique européenne. Ses recherches portent principalement sur l'art et la poésie modernes, le livre d'artiste, la photographie et les tendances de l'art actuel. Ses intérêts portent également sur la théorie de l'art. Elle travaille à la conception d'un programme de doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal, et elle est également critique d'art.

DOMINIQUE MICHAUD

Membre du CÉRAT depuis sa fondation, Dominique Michaud détient une maîtrise en linguistique de l'Université du Québec à Montréal et poursuit actuellement un programme d'études doctorales en sociologie à la même université.

RÉGINE ROBIN

Professeur de sociologie à l'Université du Québec à Montréal, Régine Robin a publié divers ouvrages sur la culture et l'histoire ainsi que des œuvres de fiction. Elle fonde le Cercle d'Étude et de Recherche sur les Années Trente (1987) au terme d'une recherche sur la culture soviétique des années trente qui s'élargit maintenant à l'Europe de l'entre-deux-guerres.

ROBERT SALETTI

Robert Saletti complète actuellement un doctorat au département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Sa thèse en cours de rédaction est une analyse pragma-narrative du roman policier des années vingt à nos jours. Membre du CÉRAT depuis sa fondation. Chargé de cours à l'École française de McGill et à l'École polytechnique de Montréal. Co-rédacteur de la revue **Spirale**.

MARYSE SOUCHARD

Maryse Souchart est docteur en littérature comparée et chercheur postdoctoral à Lineacre College de l'Université Oxford (G.-B.). Elle se spécialise dans l'étude des idéologies des romans réalistes des années trente et particulièrement les sagas de cette période. Elle travaille également sur le discours de presse, elle vient de publier un livre aux Éditions du Préambule à Montréal.

DENYSE THERRIEN

Denyse Therrien prépare présentement une thèse de doctorat sur l'inscription du politique dans le cinéma comique des années trente. Elle est membre active de plusieurs associations d'études cinématographiques (AQEC, ACEF, ASIFA) et de cercles d'études sur les années trente (CÉRAT, Montréal) et sur le comique et l'humour (CORHUM, Paris). Elle a participé à de nombreux colloques et a publié des articles en France, aux États-Unis et au Canada.

ESTHER TRÉPANIER

Esther Trépanier est professeure au département d'Histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ayant rédigé de nombreux textes sur différents aspects des débuts de la modernité artistique au Québec, elle a aussi été la commissaire et l'auteure du catalogue de l'exposition présentée en 1987 au Centre Saidye-Bronfman, **Peintres juifs et modernité : Montréal 1930-1945**.

COMPTES RENDUS

Eric LANDOWSKI, **LA SOCIÉTÉ RÉFLÉCHIE**

Essais de socio-sémiotique,
Paris, Seuil, «La couleur des idées», 1989, 288 pages.

Par ses travaux en sciences sociales, notamment en sciences politiques et juridiques, dans le cadre des recherches de A. J. Greimas, Eric Landowski est bien connu des sémioticiens. Co-éditeur, avec Greimas, de *l'Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales* (Hachette, 1979) qui démontrait, par toute une série d'analyses, le caractère opératoire de la sémiotique greimassienne pour la lecture de la littérature dite «scientifique», E. Landowski a été pendant plusieurs années rédacteur en chef de la revue *Actes sémiotiques* et, avec Jacques Fontanille, il co-édite les *Nouveaux actes sémiotiques*, dont la parution a commencé cette année.

En douze chapitres, *la Société réfléchie* rassemble douze textes (articles déjà parus ou communications non encore publiées) des années 80. Le tout est suivi d'une bibliographie et d'un indispensable index. Si certains de ces travaux (environ la moitié) étaient déjà connus des sémioticiens, de par leur parution dans *Actes sémiotiques*, par exemple, d'autres, initialement destinés à des groupes plus restreints, sont une précieuse découverte. Il faut dire en outre que tous les textes, comme il est signalé en introduction, ont été révisés complètement en fonction de leur articulation au projet d'ensemble, certains ayant même fait l'objet d'«une version entièrement nouvelle» (p. 18).

Sous le grand parapluie des questions de communication politique et sociale, ces chapitres portent sur des «notions» comme l'opinion publique (chapitre I), les générations sociales (chapitre II), la stratégie (chapitre XI), sur des «catégories» comme l'opposition public/privé (chapitre IV), voire sur les champs plus théoriques de la fiducia (chapitre IX) et des simulacres (chapitre X).

Le projet d'ensemble comporte deux aspects : la «sémiotisation» de quelques points sociologiquement sensibles, et dont certains viennent d'être énumérés; et, de façon inverse mais complémentaire, la «socialisation» de certains concepts sémiotiques clefs reliés à la grammaire du récit (schèmes narratifs) et à celle du discours (stratégies d'énonciation). Il faut y voir une (nouvelle) façon de prendre en charge le contexte, d'où la référence à une socio-sémiotique :

au lieu d'envisager le langage comme le simple support de «messages» circulant entre des émetteurs et des récepteurs quelconques, abstraction faite de leurs déterminations propres (cf. la théorie de l'information), il s'agira avant tout de saisir les interactions réalisées, à l'aide du discours, entre les «sujets» individuels et collectifs qui s'y inscrivent et qui, d'une certaine façon, s'y reconnaissent. Considérer de la sorte le discours comme un espace d'interaction, c'est peut-être se donner, à terme, le moyen d'aborder, sur un mode autre qu'intuitif, l'analyse des conditions d'existence et d'exercice du pouvoir [...] (p. 9)

On aura compris que l'ouvrage est intéressant à plus d'un titre, tant du côté des disciplines directement visées (sciences sociales, sciences politiques, sciences juridiques), que du côté d'une théorie générale du langage. De ce dernier point de vue, on pourrait dire de l'entreprise de Landowski qu'elle tend à accréditer, de façon originale, la compétence de la sémiotique générale, non seulement à prendre en compte l'analyse du contexte, mais à le faire avec les outils et le langage conceptuel mis au point par la sémiotique au cours des premières décades de sa recherche sur l'analyse des textes. Mais si elle est devenue pertinente pour les sémioticiens de deuxième et de troisième générations, l'étude du contexte n'en doit pas moins être (re)définie dans

un nouveau cadre. Landowski se pose donc, on s'en serait douté, à l'encontre des «approches linguistiques stricto sensu», qui excluaient les problèmes de contexte, mais également, ce qui risque d'en étonner plus d'un, il se pose à l'encontre de «l'ensemble des approches que l'on peut regrouper sous la vaste rubrique de la pragmatique où prend place, notamment, la théorie des actes de langage» (p.11).

Les chapitres VIII («Quelques conditions sémiotiques de l'interaction») et X («Simulacres en construction»), sur lesquels nous attirons ici particulièrement l'attention, marquent bien le virage, et on ne peut que souhaiter que celui-ci soit explicité de façon encore plus détaillée dans des travaux ultérieurs. Est bien établi en tout cas que le contexte ne se situe «ni en amont, ni en aval, mais au coeur du langage» (p. 195) :

La spécificité de la démarche sémiotique à cet égard n'est évidemment pas d'ignorer [les facteurs de divers ordres -psychologiques, institutionnels, etc- auxquels la théorie des actes de langage est obligée de faire appel], mais, bien au contraire, de chercher à définir un principe de pertinence permettant de les intégrer dans le cadre d'une théorie d'ensemble, et non de les traiter comme autant de variables ad hoc ou de surdéterminations externes. La question est donc celle de la sémiotisation du contexte ou mieux, de l'élaboration d'une sémiotique des situations. (p. 199)

C'est là le noeud de la question, et la proposition elle-même est suffisamment ferme et suffisamment réitérée pour inspirer ceux que les prétentions théoriques de la pragmatique n'avaient pas convaincus :

Par rapport à la pragmatique linguistique, la sémiotique narrative inverse en fin de compte les priorités. Elle n'attache pas, de prime abord, beaucoup d'importance au fait qu'un ordre, une promesse, un constat soient occurrencelement réalisés à l'aide de formes verbales explicites et canoniques, ou au moyen de quelque acte de langage indirect, ou encore par tel ou tel comportement gestuel approprié. Bien que du plus grand intérêt pour l'étude des mécanismes de la mise en discours, ces formes ne sont pas premières. (p. 201)

Il faut leur présupposer les formes plus abstraites qui les rendent opératoires. «D'où, à notre sens, l'avantage méthodologique des modèles actantiels et narratifs qui [...] traitent [...] des conditions structurelles de l'interaction» (p. 201).

Abandonnant dès lors la conception restreinte de «contexte référentiel», Landowski propose d'y substituer la notion plus large de «contexte sémiotique» (redéfini, p. 227), dont la clôture sera garantie par le principe de pertinence sémiotique (p. 228), la grammaire narrative devenant à son tour garante de la délimitation :

une fois extraits du discours et de son contexte les éléments définitoires de la compétence (modale et thématique) des actants, une fois reconstitués les principaux programmes narratifs qui les gouvernent, le contexte sémiotique s'épuise; il finit, tout simplement, là où s'arrêtent les besoins de la narration. (p. 229)

Présentes dans diverses interventions de Landowski au cours des dernières années, ces idées n'étaient pas encore apparues avec la clarté que leur donne, dans *la Société réfléchie*, le fait de leur répétition. La tentative

de description du fonctionnement du pouvoir social à laquelle se livre ici l'auteur est tantôt fondée en théorie, tantôt illustrée; mais toujours sont gardés à l'esprit cette idée que texte et contexte sont en quelque sorte de même nature, et cet objectif de traiter l'ensemble comme un texte élargi.

Signalons enfin que l'un des mérites de ce livre est bien, toutes proportions gardées, la relative limpidité de ses exposés. L'auteur s'explique sur ces questions dès l'introduction, alléguant que «plus de sophistication dans les termes» ne signifie pas «plus de profondeur dans la «pensée»» (p. 17); et le fait qu'un bon nombre des articles ou des communications repris ici ne s'adressaient pas initialement à un public de sémioticiens a certes contribué à ce que soit tenu «un langage sémiotique aussi économe que possible de ses propres idiotismes» (p. 17).

C'est donc sans réserve qu'on peut recommander à tous ceux qui tiennent pour essentielle la prise en compte du contexte, la lecture de cet ouvrage intelligent. Plongé dans des corpus on ne peut plus contemporains et préoccupants (allocutions politiques, campagnes publicitaires, écrits journalistiques, réponses à des questionnaires d'enquête), l'auteur propose de les lire, texte et contexte, en toute rigueur, à même un élargissement des acquis de la discipline choisie - ici la sémiotique.

Louise Milot
Université Laval

Alex MAGRINI, **SOMBRE REGARD**,

Exposition de sculptures à la Struts Gallery
(Sackville, Nouveau-Brunswick), du 14 au 31 mars 1989.

UN FASCINO PER LA STORIA E L'ARCHITETTURA

Depuis plusieurs années, les pré-occupations artistiques de Magrini sont axées principalement autour de la pratique de l'installation et de la sculpture et d'une réflexion portant sur les acquis historiques et formels de l'architecture occidentale. Dans ce corpus, la référence à l'architecture intervient comme prise en charge ou réappropriation du vocabulaire architectonique transposée dans la construction d'installation et/ou de sculptures. Autrement dit, la référence aux codes de l'architecture agit, dans l'inscription de cette production post-moderne, comme «motif», entendu ici dans le sens panofskien du terme, et donne lieu, par l'organisation des lignes, des matériaux, des textures et des volumes et par des procédés de construction et de déconstruction, à la représentation de figures reconnaissables et identifiables telles colonnes, arcades, portiques de temples, ruines de bâtiments et structures massives d'architectures industrielles. Toutefois, ce détournement du motif architectonique ou son passage et sa saisie dans les modes de production installatifs et sculpturaux ne doit pas être perçu, lu, comme procédant seulement d'une finalité métadiscursive sur les esthétiques architecturales : ce transcodage camoufle une intention narrative qui pourrait effectivement connoter la fascination pour des tranches d'histoire, plus ou moins lointaines, plus ou moins récentes, et réactualisées par une mise en scène de vestiges architecturaux, d'artefacts, rappelant le déroulement du temps dans les espaces culturels. Opérant sous le mode de l'allégorie, les œuvres installatives et sculpturales de Magrini se posent d'abord comme interrogation sur l'histoire de la culture occidentale, interrogation qui passe

par une relecture de moments majeurs de l'histoire de l'architecture. Ainsi, après avoir reconstitué, dans son installation **Traces architecturales** (1984), par exemple, l'espace de l'arène antique et célébré, avec insistance, la solennité des colonnes dont use l'architecture et le monument classique, puis avoir repris ce même motif en le situant dans le contexte néoclassique qu'il voulait décrire dans l'installation **Hommage à Camille Claudel ou Ne tuez pas Rodin** (1987), Magrini affronte, par le biais de la sculpture, dans la série **Sombre regard** (1988), la problématique des architectures industrielles qu'il joint à celle de la représentation de formes organiques et zoomorphiques. Donc, incontestablement : remontée diachronique dans l'histoire de l'architecture et dans l'histoire des civilisations qui aboutit à une remise en question de l'esthétique fonctionnaliste et formaliste des hangars et usines et qui sous-tend, par l'affirmation de figures organiques et zoomorphiques accompagnant ce propos architectural, des préoccupations d'ordre écologique obligeant ainsi le regardeur à repenser son rapport quotidien à l'environnement.

SOMBRE REGARD :
de l'architecture/sculpture
et de la perversion du transcodage

Au milieu du XIX^e siècle, l'architecture industrielle s'est imposée eu égard au développement des rapports de production dans l'économie capitaliste. L'impact de la Révolution industrielle et l'avènement d'une civilisation machiniste ont amené les constructeurs de bâtiments à concevoir les éléments formels distinctifs des usines autrement que dans l'ère préindustrielle où les manufactures étaient édifiées selon l'architecture classique des palais royaux et des

édifices militaires, et à replanifier leur localisation. Puisque cette idéologie industrielle prônait les principes de rentabilité économique et de productivité accélérée, le souci esthétique qui prévalait toujours dans la construction des manufactures à l'époque préindustrielle fut évincé et les architectes abandonnèrent, au XX^e siècle, au profit des ingénieurs, la construction des usines. Cette démission des architectes contribua à la réalisation d'une architecture industrielle fonctionnaliste, sans style précis, dépourvue de références aux critères esthétiques relevant des principaux courants contemporains, mais privilégiant les formes épurées. Le plus souvent, il s'agit donc d'édifices en hauteur, de forme cubique, démunis de fenêtres ou presque, contenant de hauts fourneaux et de hautes cheminées, des fours et des ascenseurs, et construits à partir de matériaux comme le fer, le béton, la fonte, la brique. Situées en périphéries des centres urbains, ces usines constituent des espaces clos et spécialisés associés uniquement à la productivité, espaces dont se rapprochent de plus en plus cependant les banlieues ou les centres d'habitation qui s'étaient mis à distance des villes. Enfin, il faut souligner que ce type d'architecture influence plusieurs courants de l'architecture contemporaine : Gropius s'en inspira, dans les années 1910, lors de sa construction des usines Fagus, de même que Le Corbusier dans les années 1920. De la même façon, on remarquera, à la fin des années 1960, un retour vers cette forme de construction architecturale qui se manifestera par l'exhibition des poutres, systèmes de ventilation, tuyaux, etc., aussi bien dans les édifices publics que dans les vastes immeubles d'habitation communautaire.

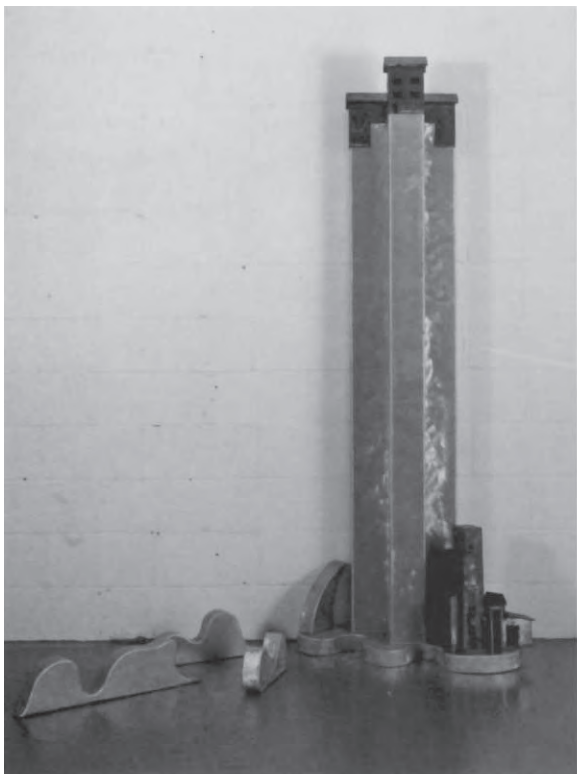
Magrini connaît cette histoire de l'architecture industrielle : ce savoir lui permet de décontextualiser, de façon critique, par le recours à la citation, les caractéristiques formelles des «sheds» et hangars qui ont singularisé des parcs industriels et de réinscrire ces données iconographiques et syntaxiques en les pervertissant dans le

langage plastique de la sculpture. De plus, cette connaissance acquise des conditions socio-historiques qui ont motivé la poussée de ces architectures oriente les dérives sémantiques que Magrini leur fait subir sur le plan de la représentation. Il ne faut pas oublier que l'acte de citer, en tant qu'opération dynamique, implique la circulation de motifs, d'emprunts syntaxiques, d'une œuvre (l'œuvre citée) à une autre (l'œuvre citante). Le plus souvent, le transfert du motif ou de l'emprunt syntaxique sélectionné occasionne une transformation sémantique, une fissure dans le sens, d'où la perversion du transcodage.

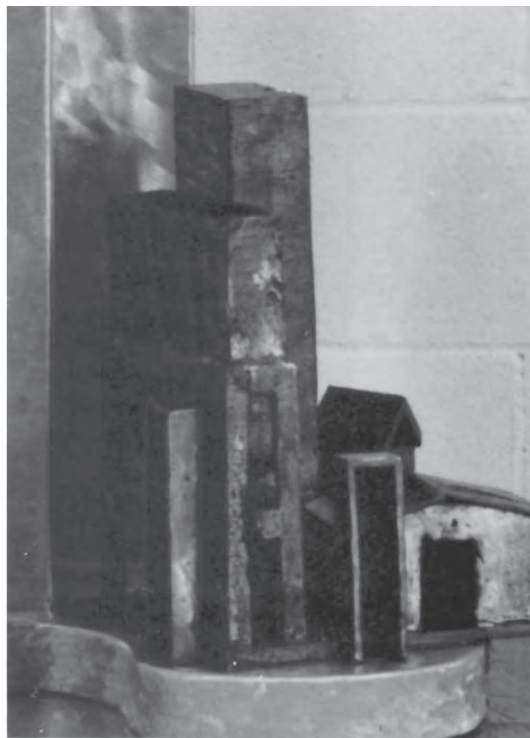
Cette perversion, ce détournement ou réappropriation des qualités structurales et syntaxiques du bâtiment industriel qui conduit la construction des sculptures de **Sombre regard** se manifeste d'abord dans le choix des matériaux et dans le rendu des textures. Acier, simili-marbre, fonte, résine, simili-granit, aluminium, dont la combinaison permet l'agencement de textures rugueuses et poreuses et d'autres lisses et douces, sont ici utilisés pour procéder à l'édification de structures des plus dépouillées et connotant, sans les reproduire exactement, celles mises en forme par l'architecture industrielle. Par l'usage de matériaux propres à cette architecture, Magrini instaure une première ambiguïté due à l'effet de la citation : celle des rapports architecture/sculpture, laquelle se trouve renforcée par la réduction d'échelle des constructions sculpturales énonçant leur point de vue sur le phénomène de l'architecture industrielle. Sur le plan formel et celui de la représentation, on assiste donc à l'édification de propositions architecturales phalliques, dominées par l'affirmation d'une dimensionnalité et de vectorialités verticales, de même que par une structure en étage dont la cime est souvent occupée par un motif iconique organique, zoomorphique, ou par la citation d'un autre fragment architectural. D'une part, par l'extension phallique de ces architectures/sculptures, rapprochement symbolique avec le phallus comme trace emblématique

de la fécondité et de la puissance virile; d'autre part, inscription d'une préoccupation écologique face au rapport nature/culture, laquelle s'énonce par la confrontation de motifs iconiques organiques (plume ou fumée), zoomorphiques (oiseau ou chien) à la représentation de ces lieux de transformation des matières premières que constituent ces architectures massives d'usines, noircies par la fumée et dont les activités technologiques contribuent à la pollution du paysage. Mais aussi, connotation de l'origine du social et de l'histoire affective d'égo lorsque ces propositions architecturales contiennent en leur sommet une petite maisonnette : située en hauteur comme la plume et l'oiseau, l'évocation de l'habitat témoigne, dans ce contexte, d'un désir d'élévation, de puissance sexuelle, d'un plaisir libidinal qui travaille l'inconscient, d'où la force jouissive de la métaphore visuelle. Il arrive aussi que cette petite maisonnette soit placée à la base de la sculpture : à ce propos «zoom» ou focalisation sur une œuvre particulière de **Sombre regard**, soit «Plumes et goudron» [voir la reproduction en page 4]. À la base, reposant sur le sol et contre une structure rectangulaire en hauteur, une maisonnette, décorée de colonnes et munie d'une porte, tandis qu'au-dessus de la structure en hauteur se dresse une forme iconique rappelant, avec ambiguïté, l'aile de l'oiseau. Si l'homme, montant dans l'ascenseur du sombre édifice, peut être trahi par le mécanisme qui l'amène vers le ciel et connaître la frustration de la chute, il rêve à l'oiseau et à ses ailes, lui prête des qualités magiques, en produit une figure totémique à laquelle il s'identifie, identifie son désir. L'aile, le vol, la jouissance d'un état de plénitude libéré de toute contrainte, la puissance suprême, l'extase. Le rêve de fuir cette société de surproduction, le travail inconsidéré à la chaîne, le rêve de s'évader de cet espace social noirci, clos et spécialisé. Le rêve d'aboutir ailleurs...

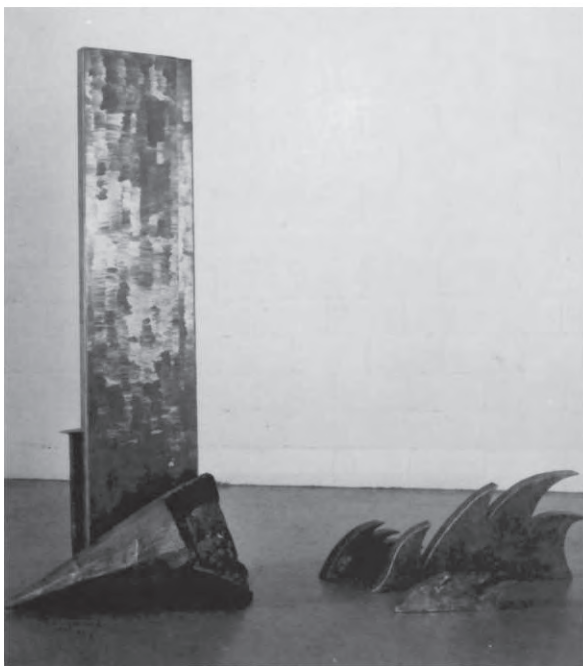
Claude-M. Gagnon
Université Laval et
Université du Québec à Chicoutimi



Alex MAGRINI, **Poste de contrôle**, 1989, fonte, acier et aluminium, 185 x 205 x 80cm. Photo : Richard Max Tremblay.



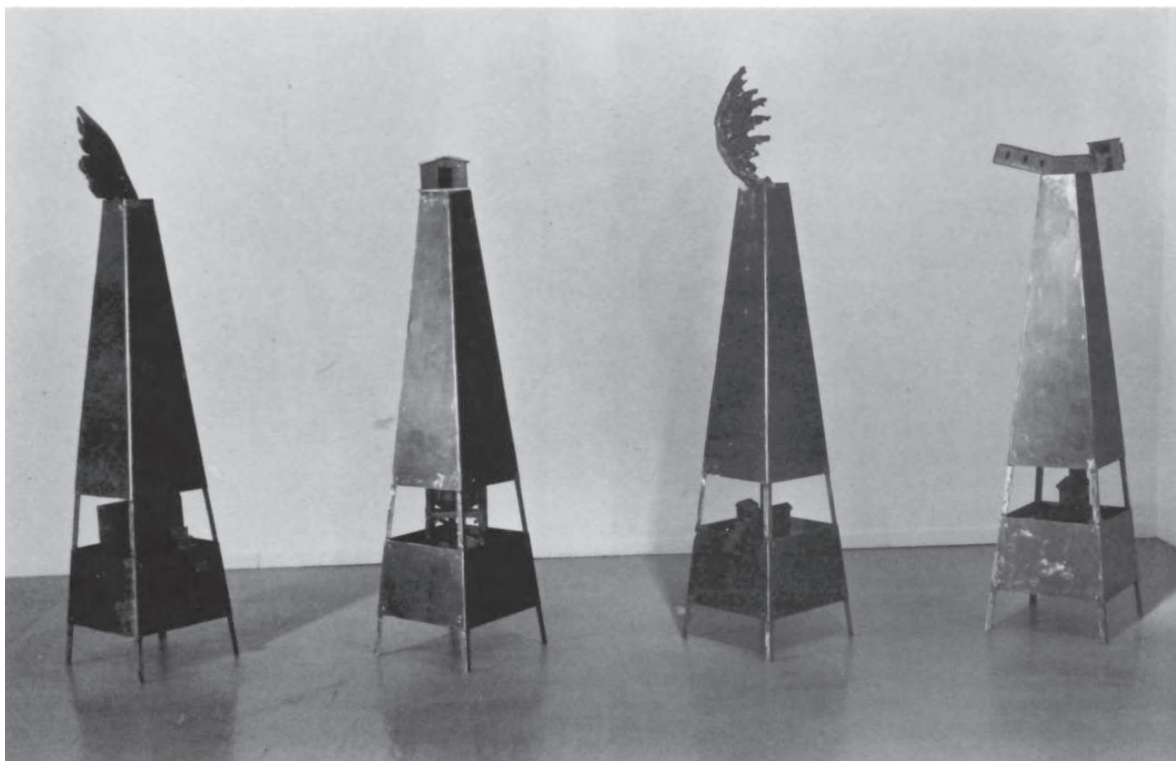
Poste de contrôle (détail)



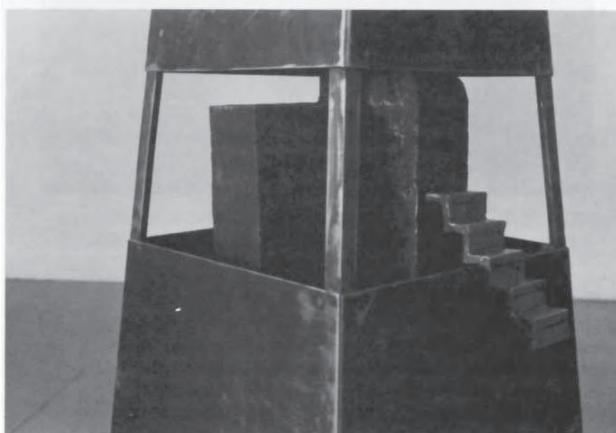
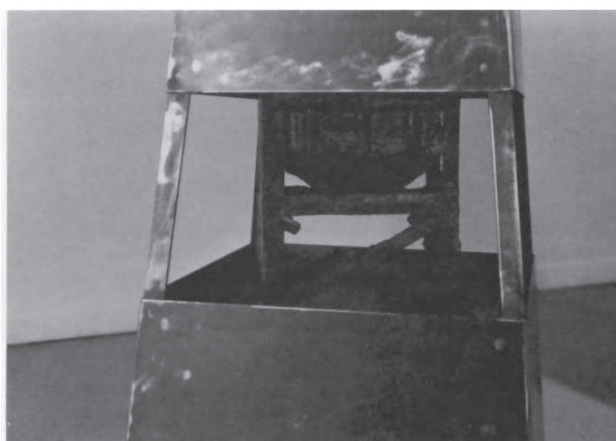
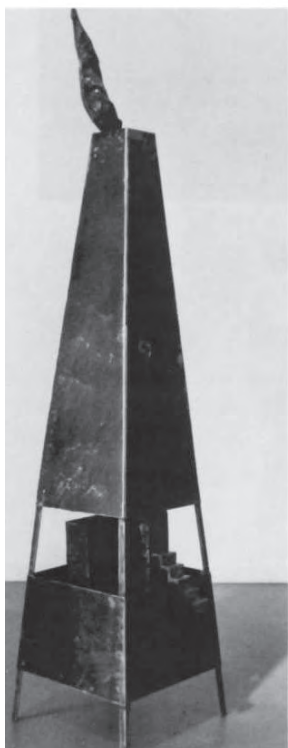
Alex MAGRINI, **Vagues d'acier**, 1989, fonte, acier et aluminium, 215 x 185 x 80cm. Photo : Richard Max Tremblay.



Vagues d'acier (détail)



Alex MAGRINI, **Notre héritage, plumes ou fumée**, 1988, acier et fonte, 420 x 220 x 70cm.
Photo de l'artiste.



IMAGINAIRES DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

numéro préparé par Yves Bédard et Denis Bellemare,
Revue Belge du Cinéma, no 27, automne 1989

On ne peut s'empêcher de remarquer que la littérature sur le cinéma québécois fut particulièrement abondante en 1988. On pourrait la classer en deux catégories; il y a, d'une part, des ouvrages généraux qui nous présentent une analyse socio-politique du cinéma québécois – je pense ici à **l'Histoire générale du cinéma québécois**¹ et au **Dictionnaire du cinéma québécois**², de même qu'aux **Histoires de scopes** de Germain Lacasse³. Il y a eu, parallèlement, une deuxième catégorie de textes qui ont tenté de proposer des visions renouvelées du cinéma québécois; comme le numéro spécial de la revue **Dérives**⁴, celui de **Copie zéro**⁵, et l'ensemble des publications reliées de près ou de loin à l'Association québécoise des études cinématographiques⁶. Les premiers ouvrages utilisent principalement une approche sociologique qui caractérise depuis toujours l'analyse du cinéma québécois. Les seconds se risquent dans l'exploration de «nouvelles» grilles (sémiologie, analyse textuelle, psychanalyse, etc.); c'est dans cette voie qu'œuvre aussi le numéro spécial de la **Revue Belge du Cinéma**⁷, «Imaginaires du cinéma québécois».

C'est ainsi que le texte liminaire esquisse de nouvelles questions quant au rapport qu'entretiendrait le cinéma québécois avec le réel. Ce rapport n'en serait-il qu'un de reflet, de décalque? Notre cinéma, c'est bien connu, s'est fait connaître par son enracinement (technique, esthétique, moral, social) dans le vécu aléatoire de notre société minoritaire. Mais, les auteurs de la présentation pensent que «... certains films, voire certaines périodes, ne répondent pas tout à fait à cette conception du cinéma comme reflet» (p. 1). Cette hypothèse est juste, mais

il me semble qu'il aurait été préférable de poser d'abord clairement la problématique traditionnelle du cinéma québécois comme «reflet» de son vécu social. Ce détour aurait permis à l'ensemble des lecteurs étrangers potentiels de mieux saisir les coordonnées essentielles de notre cinéma. La lecture des points de vue par trois cinéastes belges sur le Québec à la fin me semble confirmer cette nécessité. Les textes de François Bilodeau («À la recherche des héros obscurs») et, surtout, de Michael Dorland («La ligne de chaleur») suggéraient pourtant des pistes possibles pour la rédaction d'une telle introduction.

Ainsi, M. Dorland décrit et critique trois voies possibles de définition des rapports cinéma/réal au Québec; du cinéma comme reflet sociologique du réel (thèse de Ginette Major) jusqu'à l'approche sémio-psychanalytique de Denis Bellemare, en passant par une grille mytho-politique d'Yves Picard (qu'il faut davantage rapprocher des idées de G. Major que de celles de D. Bellemare). En conclusion à son bilan de ces divers regards, M. Dorland dit: «...**La Ligne de chaleur** (Hubert-Yves Rose, 1988 – exemple choisi par M. Dorland) pose une question fondamentale, celle du retour ontologique. Et c'est à cette question, me semble-t-il, que l'imaginaire du long métrage québécois se trouve (enfin et depuis toujours) confronté» (p. 34). En effet, c'est bel et bien «enfin et depuis toujours» que le cinéma québécois est préoccupé d'ontologie (il veut être; que ce soit comme le diront plusieurs collaborateurs de ce numéro à travers, pour ou par des images de l'enfant-orphelin, de la mère-castratrice ou, plus récemment, du père-symbolique). Il importait qu'une introduction éta-

blisse cette genèse qui appartient à notre Histoire et à notre Imaginaire. Cette genèse doit d'abord être explicitée en tenant compte de facteurs sociologiques déterminants (en soi et par rapport à des lecteurs moins familiers avec notre cinéma et notre société).

Ce qui peut, par contre, surprendre – et réjouir – le lecteur, c'est l'effort fait pour établir un dialogue entre théoriciens et praticiens (nous avons donc neuf textes de praticiens qui répondent à neuf textes de théoriciens). Cependant nous constatons que ce dialogue est, parfois, un dialogue de sourds. En effet, plusieurs réponses des praticiens ne disent pas un seul mot du texte du théoricien et plusieurs autres ne font que l'effleurer. Ce sont les réponses de Micheline Lanctôt («Nenni, vous n'y êtes point m'y voilà donc? Pas encore») et de Gilles Carle («Le territoire héréditaire») qui tentent le plus de satisfaire aux exigences de cette publication, mais c'est le texte du praticien-scénariste Michel Langlois qui nous laisse les interrogations les plus troublantes et peut-être les plus pertinentes. Michel Langlois interprète le dernier plan de **la Ligne de chaleur** (automobile du héros qui entre dans un tunnel d'une noirceur totale), non pas comme une «chute dans le noir» (hypothèse du théoricien Michael Dorland), mais comme : «...une entrée délibérée. Une franche entrée dans ses propres ténèbres : [...] Les lumières? Elles sont bien là quelque part, dans nos imaginaires. N'est-ce pas?» (p. 36). Cette vision «optimiste» est aussi endossée par François Bilodeau qui, dans son texte «À la recherche des héros obscurs» nous présente une analyse à la fois concrète (sociologique) et stylistique de quelques documentaires récents. Je cite : «Dans chacun des documentaires, l'artiste crée un contraste. Il cherche, il s'anime, il s'active, il prend des initiatives; bref, il résiste au sommeil et garde le feu allumé» (p. 40).

Autre originalité de ce numéro spécial : on a fait appel à des théoriciens qui n'ont généralement pas beaucoup écrit sur le cinéma et cela donne à l'occasion des textes des plus stimulants. Je pense ici spécialement aux textes de Heinz Weinmann («La logique implacable des imaginaires collectifs»), de Fabrice Montal («Histoire d'absence») et de Jean Larose («Images pressées»). Y est mise à nu une problématique du cinéma québécois contemporain comme reflet fantasmatique et comme «illusion stérile» (Jean Larose).

Rejoignant, en partie, les conclusions de Michel Langlois, Fabrice Montal dit, en se référant au **Voyage en Amérique avec un cheval emprunté** (Jean Chabot, 1988) : «... le rêve éveillé des souvenirs flous échoue devant la réalité» (p. 21). Heinz Weinmann, pour sa part, interprète le dernier plan d'**Un Zoo la nuit** (Jean-Claude Lauzon, 1988) comme l'équivalent du deuil de l'Amérique française «...doublée de l'assassinat de sa mémoire» (p. 6). Le Québec cherche des outils pour exprimer son réel, mais il se découvre amnésique et plein de souvenirs flous. Se référant aussi au **Zoo la nuit** et à **Pouvoir intime** (Yves Simoneau, 1988), Jean Larose conclut en ces termes : «Car la voie intime, si pauvre et ennuyeuse soit-elle, nous est authentique. Et elle nous éloigne de cette autre tentation permanente de notre culture, celle de la folie, celle du rêve affirmé pour la réalité» (p. 28).

Ce point de vue est magnifiquement illustré par le titre très révélateur du texte d'Yves Rousseau, critique de cinéma : «Rêves d'un temps flou». Rousseau écrit : «Espérance et précarité sont au coeur de l'imaginaire du cinéma québécois à l'orée des années 90» (p. 52). Qu'est-ce à dire, sinon que le cinéma québécois actuel ne craint pas, comme le voit si justement Michel Langlois, «...une franche entrée dans ses propres ténèbres». Mais n'est-ce pas là aussi ce

qu'ont tenté de faire un bon nombre des collaborateurs de ce numéro!? Les «nouvelles grilles» permettent à des «auteurs» québécois de risquer une «franche entrée» dans un imaginaire flou, précaire, acceptant les ténèbres, souvent amnésique. C'est le grand texte (social et imaginaire) de l'après-référendum auquel nous participons tous. C'est un peu cette interprétation que suggère Jean-Pierre Lefebvre en proposant que «La théorie est une production de l'imaginaire». Mais, c'est aussi sur cette voie que, parfois, les discours narcissiques fleurissent.

Comment ne pas être agacé par l'interminable détour que fait Paul Warren («Le trait d'union et la barre») par le cinéma de Jean-Luc Godard pour «...nous aider à mieux comprendre le cinéma québécois» (p. 11). Dans ce genre d'entreprise, le jargon élitaire est inévitable et, malheureusement, il risque d'éloigner de certains textes (et des idées de leurs auteurs, probablement fort intéressantes). Un exemple : «D'où le recours à une vision chronosphérique empruntée qui sert de base à l'organisation des récits, voire à la mise en intrigue» (F. Montal, p. 19). Il faudrait citer aussi presque tout le texte de Ratiba Hadj-Moussa («La forteresse ressuscitée») et plusieurs passages de celui de Denis Bellemare («Les négativités»). C'est alors qu'il faut se rabattre sur la réponse des praticiens; ainsi Gilles Carle répondant au texte de R. Hadj-Moussa nous aide à mieux en saisir les enjeux. Ces petites critiques ne visent bien sûr qu'à «égratigner» (expression de Robert Daudelin en réponse au texte de Denis Bellemare) certains excès de la réflexion théorique qui oublierait que : «...entre le folklore européen de **Aurore** et le prêt-à-porter du **Zoo**, il s'est bel et bien passé trente-cinq ans» (Jean-Pierre Lefebvre. Cependant, plusieurs textes demeurent fort accessibles, tout en respectant les exigences d'une analyse universitaire.

Si l'ouvrage ne propose pas de nouvelles connaissances objectives d'une cinématographie, il peut tout au moins stimuler par ses injections de «flashes» et par sa formulation d'hypothèses interprétatives originales. Il appartient donc au lecteur de faire l'effort de les trouver et de s'y retrouver, puisqu'il n'y a pas de table des matières.

Pierre Pageau
Cégep Ahuntsic, Montréal

1. Lever, Y., **Histoire générale du cinéma au Québec**, Montréal, Boréal, 1988, 555 pages.
2. Coulombe, M. et M. Jean, **Le Dictionnaire du cinéma québécois**, Montréal, Boréal, 1988, 530 pages.
3. Lacasse, G., **Histoires de scopes : le cinéma muet au Québec**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988, 104 pages.
4. Larouche, M. et coll., «Cinéma québécois, Nouveaux courants, nouvelle critique», **Dérives**, no 52, 1988, 118 p.
5. Larouche, M., «Expérimentations dans le cinéma québécois», **Copie zéro**, no 37, Cinémathèque québécoise.
6. Larouche, M., **Le Cinéma aujourd'hui: films, théories, nouvelles approches**, Montréal, Guernica, 1988.
7. Bédard, Y. et D. Bellemare, «Imaginaires du cinéma québécois», **Revue Belge du Cinéma**, Bruxelles, 1989, 65 p.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 18 / no 1 : Rythme et sens dans le discours littéraire

Volume 18 / no 2 : Parler, écrire, représenter

Volume 18 / no 3 : La production photographique

DÉJÀ PARUS

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

FORMULE D'ABONNEMENT

		1 an/ 3 numéros	1 numéro
(indiquer votre choix)	Canada	25\$ (étudiants 12\$)	10\$ (étudiants 5\$)
	États-Unis	30\$	12\$
	Autres pays	35\$	13\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : **PROTÉE**, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle "périphérique" et aux aspects "régionaux" des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections "articles divers" et "comptes rendus" sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en caractères gras, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, **Positions politiques du surréalisme**, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, "Le Discours autoritaire", **Le Journal canadien de recherche sémiotique**, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
BENVENISTE, E. (1966) : "Formes nouvelles de la composition nominale", **BSL**, repris dans **Problèmes de linguistique générale**, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS (1979) : **Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette contenant leur document; la revue est produite sur **Macintosh** à l'aide du logiciel **Word**. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : MacWrite) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (IBM-PC ou compatibles - "format" DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos "bien contrastées" sur papier glacé 8" x 10".

